

Autorschaft als Skandal.

Matthäus – Pasolini – Stadler

Abstract

Arnold Stadlers Roman *Salvatore* (2008) wird als Beispiel einer religiös-literarischen Schreibweise gelesen, die einer Poetik des Skandals folgt. Unter Bezugnahme auf das Matthäusevangelium und Pier Paolo Pasolinis Film *Il vangelo secondo Matteo* (1964) konstruiert er ein Konzept skandalöser Autorschaft, das die Unterscheidung zwischen den Instanzen ‚Autor‘, ‚Erzähler‘ und ‚Figur‘ unterläuft, ohne sie dadurch gleichzusetzen.

Arnold Stadler's novel *Salvatore* (2008) is analyzed as an example of a literary form of religious writing that projects a poetics of scandal. The book draws on the gospel of St. Matthew as well as on Pier Paolo Pasolini's film *Il vangelo secondo Matteo* (1964). It thus stages a concept of scandalous authorship that subverts the differentiation between ‚author‘, ‚narrator‘ and ‚figure‘ yet without identifying them.

Im Jahr 2008 erschien der Roman *Salvatore* des 1999 mit dem Büchner-Preis ausgezeichneten, aus Oberschwaben stammenden Autors Arnold Stadler, dessen „katholische Intellektualität“ von der Forschung mit den von Stadler selbst gewählten Prädikaten „ungläubig“ und „fromm“ versehen wurde.¹ Stadler, der Theologie und Germanistik studiert, 1986 eine Dissertation über *Das Buch der Psalmen und die deutschsprachige Lyrik des 20. Jahrhundert*² vorgelegt und sogar eine eigene Übersetzung der Psalmen³ veröffentlicht hat, verbindet in seinem Werk Religion und Literatur auf eine Weise, die Hermann Weber als „eine[] gewissermaßen literarische[] Theologie“⁴ bezeichnet hat. Ina Hartwig nannte Stadler in der *Frankfurter Rundschau* „de[n] wohl radikalste[n] Gläubige[n] unter den deutschsprachigen Schriftstellern der Gegenwart“⁵. Waren religiöse Anspielungen in Stadlers Prosawerk bislang eher ein,

¹ Vgl. Hermann Weber, „'Ungläubig und fromm'. Arnold Stadlers katholische Intellektualität“, in: Hans-Rüdiger Schwab (Hrsg.) *Eigensinn und Bindung. Katholische deutsche Intellektuelle im 20. Jahrhundert. 39 Porträts*, Kvelaer 2009, 707-723, hier: 793f.

² Vgl. Arnold Stadler, *Das Buch der Psalmen und die deutschsprachige Lyrik des 20. Jahrhunderts. Zu den Psalmen im Werk Bertolt Brechts und Paul Celans*, Köln 1989 (Diss. Köln 1986).

³ Vgl. Arnold Stadler, „*Die Menschen lügen. Alle*“ und andere Psalmen. *Aus dem Hebräischen übertragen und mit einem Nachwort versehen*, Frankfurt a. M., Leipzig 1999.

⁴ Weber (Anm. 1), 713.

⁵ Ina Hartwig, „Katholische Rêverien. Ich glaube, also bin ich: Schriftsteller im Bekenntnisrausch“, *Frankfurter Rundschau*, 19. 7. 2006 (<http://www.fr-on->

wenngleich nicht unwichtiges Element unter anderen, rückt das religiöse Motiv in *Salvatore*, wie bereits der Titel des Romans vermuten lässt, ins Zentrum des erzählten Geschehens. In Anbetracht der Tatsache, dass Religion im bundesdeutschen Literaturbetrieb seit Heinrich Böll eher ein Tabuthema darstellte und mit kritischer Intellektualität unvereinbar schien⁶, kommt der „Evokation von Religion und Glaube [...] in einer gottlosen Gesellschaft“⁷ der Stellenwert eines Tabubruchs zu. Tilman Krause hebt in seiner Rezension das Skandalträchtige des Buchs hervor:

Das Primäre (durchaus auch im Sinne des von Pasolini so geschätzten Skandalons) an ‚Salvatore‘ ist die erzählerische Intensität, ja Inbrunst, mit der Stadler dem Glauben eine Gasse schlägt. Ein Buch, das uns emporreißt aus der Bequemlichkeit unserer Diesseitsfixiertheit.⁸

Dass der Roman gleichwohl keinen Skandal hervorgerufen hat, mag zum einen damit zusammenhängen, dass die Wiederkehr des Themas ‚Religion‘ nach dem 11. September 2001, der Stadler eher kritisch gegenübersteht⁹, das ‚Anstößige‘ des Religiösen relativiert hat, zum anderen daran, dass die Frage, ob ein Literat religiös ist oder nicht, das nationale oder gesellschaftliche Unbewusste nicht in dem Maße tangiert wie etwa Fragen der unabgegoltenen nationalsozialistischen Vergangenheit Deutschlands, Urheberrechtsverletzungen oder sonstige politische oder moralische Verfehlungen prominenter Persönlichkeiten. Konnte man in der Vergangenheit, um mit Bourdieu zu sprechen, im literarischen Feld mit ‚Religion‘ keinen Distinktionsgewinn erzielen, ist das Thema ‚Religion‘ in der Gegenwartsliteratur wieder zu-

line.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/feuilleton/?em_cnt=930952&em_cnt_pag e=1) (19. 7. 2010).

⁶ Stadler sagte selbst 1999 in einem Interview: „Es ist durchaus ungewöhnlich, dass ein Schriftsteller, der so schreibt, wie man 1999 schreibt, Verbindungen hat zur Kirche. Ich kenne keinen außer mir. Leider“ (zit. n. Weber [Anm. 1], 717).

⁷ Weber, „Ungläubig und fromm“, 717.

⁸ Tilman Krause, „Das kann doch wohl nicht alles sein. Arnold Stadler schreibt in ‚Salvatore‘ ein flamboyantes Plädoyer für die Sehnsucht nach dem Glauben und der Heilsgewissheit“, *Die Welt*, 20. 12. 2008 (http://www.welt.de/welt_print/article2908112/Das-kann-doch-wohl-nicht-alles-sein.html) (6. 4. 2010).

⁹ Vgl. Weber, „Ungläubig und fromm“, 718. Stadler hat auf den 11. September mit der Anthologie *Tohuwabohu* reagiert, die geistliche und weltliche Texte zusammenstellt. Vgl. *Tohuwabohu. Heiliges und Profanes, gelesen und wiedergelesen von Arnold Stadler nach dem 11. September 2001 und darüber hinaus*, Köln 2002. Die Geste, auf religiöse und literarische Texte im Hinblick auf ein religiös motiviertes politisches Geschehen, das die Welt erschüttert hat, zu verweisen, spricht für sich, scheint sie doch in der (Neu-)Lektüre der ausgewählten Texte Besinnung und Antworten in Anbetracht einer ‚aus den Fugen geratenen Welt‘ suchen und anbieten zu wollen.

lässig, wie die Debatten um Martin Mosebach, aber beispielsweise auch auch Martin Walsers 2010 erschienene Novelle *Mein Jenseits* oder Texte von Andreas Maier zeigen. Im ‚Feld der Macht‘¹⁰ bzw. der für Skandale empfänglichen Öffentlichkeit wird (literarische) Frömmigkeit offensichtlich nicht registriert, geschweige denn als anstößig empfunden. Die folgenden Ausführungen sollen jedoch zeigen, dass Stadlers *Salvatore*, ein Text, der das Religiöse besonders offensiv adressiert, einer Poetik des Skandals verpflichtet ist, die auf eine religiöse Bedeutungstradition des *σκάνδαλον* zurückgreift. Dirk Kaesler zufolge definieren moderne Gesellschaften den Skandal als ein komplexes „soziales Ereignis“, in dessen Rahmen ein öffentliches Ärgernis „in personalisierter und dramatisierter Form (re)präsentiert und medial verbreitet wird“.¹¹ Der Ausdruck ‚σκάνδαλον‘, der wörtlich ‚Stellholz in der Tierfalle‘ bedeutet, ist erstmals und ausgiebig in der Septuaginta bezeugt (Ps 119, 165; Ps 140, 6; 1. Sam 18, 21 u.a.), wo er für den Abfall des Volkes Israel von Gott, das nicht auf die Stimme des Herrn hört, steht. Der neutestamentliche Gebrauch von ‚σκάνδαλον‘ ist, so schreibt G. Stählin,¹² formal und inhaltlich bestimmt vom Denken und Reden des Alten Testaments. Die Bildsemantik verschiebt sich allerdings vom ‚Stellholz‘ zum ‚Stein des Anstoßes‘. Bei Paulus ist es der Kreuzestod Christi, der zum Glaubensanstoß des Evangeliums wird und in der kompromisslosen Glaubensforderung zugleich den Heilscharakter des Kreuzes begründet.¹³ Strukturell betrachtet könnte man sagen, dass das *σκάνδαλον* des Alten Testaments, der Abfall des Volkes Israel von Gott, im *σκάνδαλον* des Neuen Testaments, dem Kreuzestod Christi aufgehoben wird. Geschichts- und sozialwissenschaftliche Untersuchungen zum Skandal referieren zwar in der Regel die biblische Bedeutungsgeschichte, ohne sie indes in ihre auf die modernen Gesellschaften bezogenen Analysen beziehen zu können.¹⁴ Hier hat ganz offensichtlich die Literatur ein anderes Gedächtnis.

I.

¹⁰ Vgl. Pierre Bourdieu, „Das literarische Feld. Die drei Vorgehensweisen“, in: Louis Pinto, Franz Schultheis (Hgg.), *Streifzüge durch das literarische Feld*, Konstanz 1997, 33-147, hier: 36.

¹¹ Dirk Kaesler (Hrsg.), *Der politische Skandal. Zur symbolischen und dramaturgischen Qualität von Politik*, Opladen 1991, 13; vgl. Cornelia Blasberg, „Skandal“, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen 2007, VIII, 923-929, hier: 923.

¹² Vgl. G. Stählin, „σκάνδαλον“, in: *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, Stuttgart 1964, VII, 338-358, hier: 343.

¹³ Vgl. Stählin (Anm. 12), 354.

¹⁴ Vgl. etwa Manfred Schmitz, *Theorie und Praxis des politischen Skandals*, Frankfurt a. M. 1981; Frank Bösch, *Öffentliche Geheimnisse. Skandale, Politik und Medien in Deutschland und Großbritannien 1880-1914*, München 2009, 8.

In der *Zeit* vom 7. 5. 2009 war eine begeisterte Besprechung von Stadlers Buch zu lesen. Verfasst wurde sie von Andreas Maier, der, selbst Schriftsteller, mit seinem 2000 erschienenen Roman *Wäldchestag* bekannt wurde. Die Rezension erschien unter dem Titel „Lieber Gott, lies das mal. Arnold Stadler hat ein riskantes, ein furioses Buch geschrieben. Über Jesus, Pasolini und das Leben, das so wehtut“. Maiers Besprechung gibt u.a. eine Zusammenfassung des Romaninhalts:

Ein Mann, konkurs, abgewirtschaftet und auch noch Salvatore heißend, gerät am Himmelfahrtstag, an dem die anderen Vatertag feiern und Bierkästen in Kinderwagen herumschieben, zum ersten Mal seit langer Zeit in einen Gottesdienst und anschließend auch noch in eine Vorführung des Matthäus-Evangeliums von Pasolini. Er kommt verändert aus dem Film heraus, beseelt und erleuchtet. Man könnte das Buch einen Roman nennen, wenn es nicht nach einem Drittel seinen erzählerischen Ansatz schon ad acta legen würde. Das nächste Drittel des Buchs besteht aus einer Nacherzählung des Pasolini-Films aus Salvatore/Stadler-Perspektive. [...] Dritter Teil: Eine Art Essay über Pasolini und sein Leben und sein Sterben und seine Liebe. Dann folgt noch eine Betrachtung über die gegenwärtige katholische Kirche. Stadler fällt hier völlig von seinem sonstigen Stil ab, lässt jeden Schutz fahren und schreibt Dinge, die im öffentlichen Diskurs sofort zerfetzt werden können.¹⁵ <

Dass Stadler Dinge schreibe, „die im öffentlichen Diskurs sofort zerfetzt werden können“, spielt auf das Skandal-Potenzial von *Salvatore* an, ebenso das in der Überschrift der Besprechung benannte Risiko, das an Giorgio Agambens Aussage denken lässt, der Autor markiere „den Punkt wo, sich ein Leben im Werk aufs Spiel gesetzt hat“¹⁶. Mit einem Buch wie *Salva-*

¹⁵ Andreas Maier, „Lieber Gott, lies das mal. Arnold Stadler hat ein riskantes, ein furioses Buch geschrieben. Über Jesus, Pasolini und das Leben, das so wehtut“, *Die Zeit*, 7. 5. 2009, Nr. 20 (<http://www.zeit.de/2009/20/L-B-Stadler>) (7. 4. 2010).

¹⁶ Giorgio Agamben, „Der Autor als Geste“, in: ders. (Hrsg.), *Profanierungen*. Aus dem Italienischen von Marianne Schneider, Frankfurt a. M. 2005, 57-69, hier: 66: „Der Autor markiert den Punkt, wo sich ein Leben im Werk aufs Spiel gesetzt hat. Aufs Spiel gesetzt, nicht ausgedrückt; aufs Spiel gesetzt, nicht erfüllt. Deshalb kann der Autor im Werk nur unbefriedigt und unerwähnt bleiben. Er ist der Unlesbare, der das Lesen ermöglicht, die legendäre Leere, von der das Schreiben und der Diskurs ausgehen. Die Geste des Autors wird im Werk, das er trotz allem ins Leben ruft, als eine unangemessene, fremde Anwesenheit bestätigt, genauso wie nach der Ansicht der Theoretiker der *commedia dell'arte* Harlekins Scherze unaufhörlich die Geschichte unterbrechen, die auf der Bühne vor sich geht, und hartnäckig deren Handlung zersetzen. Doch genau wie nach der Ansicht derselben Theoretiker der Scherz, auf italienisch *lazzo* (*die Schlinge*), seinen Namen der Tatsache verdankt, daß er, wie eine Schlinge, den Faden, den er aufgebunden und gelockert hat, immer wieder anknüpft, garantiert die Geste des Autors das Leben des Werks allein durch die irreduzible Anwesenheit eines ausdruckslosen Randes. Wie der Mime in seinem stummen Spiel, wie Harlekin mit seinem *lazzo* schließt er sich unermüdlich immer wieder in das Offene ein, das er selbst

tore riskiert ein renommierter Autor also etwas, zumindest solche ironischen Kritiker-Sätze wie sie sich (bei aller Anerkennung des Romans) in Oliver Jungens *FAZ*-Besprechung finden. „Man könnte pathologisieren“, schreibt Jungen, „Stadlers Depressionsprosa trete in eine manische Phase ein.“¹⁷ Das Risiko, als ‚manisch-depressiv‘, ja gar als ‚jüngste[r] Evangelist‘¹⁸ bezeichnet zu werden, muss ein anerkannter Schriftsteller schon eingehen wollen...

Zurück zu Inhalt und Struktur von *Salvatore*: Maiers Zusammenfassung der Handlung ist durchaus zutreffend, allerdings bedarf es, um das Gefüge des Romans in seiner Komplexität verstehen zu können, einiger ergänzender Bemerkungen. Der Roman gliedert sich in zwei Teile. Teil I ist mit ‚Salvatore‘ überschrieben und umfasst, wie auch bei Maier deutlich wird, ca. zwei Drittel des Buches. Teil II trägt die Überschrift ‚Dazugehörigkeitsverlangen‘.¹⁹ In diesem Teil des Buches steht Pier Paolo Pasolini im Mittelpunkt. Der Protagonist Salvatore heißt ‚Salvatore‘, weil er der Sohn italienischer Einwanderer ist; seine Frau – Stadler scheut

geschaffen hat. Und wie in manchen alten Büchern neben dem Frontispiz ein Porträt oder eine Fotografie des Autors gezeigt wird und wir in seinen rätselhaften Zügen vergeblich die Gründe und den Sinn des Werks zu entziffern versuchen, so zögert die Geste des Autors auf der Schwelle zum Werk als ein unzugängliches *ex ergon*, das ironisch darauf pocht, dessen uneingestehbares Geheimnis zu besitzen.“ Anton Thuschwaldner, „Der Häretiker der Form. *Der Tod und ich, wir zwei* – Arnold Stadlers Angriff auf die Ordnung“, in: Pia Reinacher (Hrsg.), „*Als wäre er ein anderer gewesen*“. *Zum Werk von Arnold Stadler*, Frankfurt a. M. 2009, 37-52, schreibt: „In Arnold Stadlers Büchern ist das Leben ein Risiko mit offenem Ausgang“ (40).

¹⁷ Oliver Jungen, „Arnold Stadlers ‚Salvatore‘. Weh dir, Fischbach am Bodensee!“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. 22. 2008 (<http://www.faz.net/s/Rub48A3E114E72543C4938ADBB2DCEE2108/Doc~E10D4A33F091F4D00965A8963A26C6B72~ATpl~Ecommon~Scontent.html>) (7. 4. 2010). Der zitierte Satz lautet im Zusammenhang: „Bei aller Revolutionsrhetorik ist das Buch vor allem ein Trostbuch, in seiner christologischen Sehnsuchtsprosa so pur, dass es verstört. Ein Leichtes, wie gesagt, diesen Roman abzulehnen. [...] Man könnte pathologisieren, Stadlers Depressionsprosa trete in eine manische Phase ein. Man darf aber auch einmal denken [...]: mutig, dass jemand heute noch so etwas (Unverkäufliches?) wagt und sogar seine größte Stärke, den Humor, opfert, weil ihm die Sache dafür zu wichtig ist.“ Auch hier wird also das ‚Wagnis‘ betont und mit der Rede von einem ‚Opfer‘ (‚Opfer‘ des Humors) eine religiöse Sprache gebraucht. Das Stichwort der ‚manischen Depression‘ bzw. der ‚manischen Phase‘ liefert Stadler selbst in seinem 2002 erschienenen und für die Taschenbuchausgabe 2004 überarbeiteten Roman *Sehnsucht*, der, wie noch zu zeigen sein wird, mit dem *Salvatore*-Roman eng verwoben ist (vgl. Arnold Stadler, *Sehnsucht. Versuch über das erste Mal*, Köln 2004, 33, 51, 190, 192, 199).

¹⁸ „Mit savonarolahafem Eifer drischt der jüngste Evangelist auf Konsumismus und Heuchelei ein“ (Jungen, (Anm. 17)).

¹⁹ Mit „Das Fest des Dazugehörens“ ist eine Sektion in Peter Bichsels *Über Gott und die Welt. Texte zur Religion*, hg. v. Andreas Mauz, Frankfurt a. M. 2009, 59 überschrieben. Der Gemeinschaftsgedanke scheint ein wichtiges Element in der gegenwärtigen literarischen Renaissance der Religion zu sein.

sich nicht, dick aufzutragen – trägt den Namen ‚Bernadette‘, also des jungen Mädchens aus den französischen Pyrenäen, dem 1858 mehrfach die Mutter Gottes erschienen sein soll und das 1933 von Pius XI. heilig gesprochen wurde, Bernadette Soubirous.²⁰ Salvatore Bernadette ist nun aber ganz und gar nicht fromm; vielmehr ist sie eine auf pragmatische Weise dem Diesseits verhaftete erfolgreiche Wirtschaftsprüferin. Mit Salvatore verhält es sich jedoch ganz anders: Er trägt etwas mit sich herum, das im Text wiederholt mit dem Wort ‚Sehnsucht‘ belegt wird.

Salvatore hatte Ende des zwanzigsten Jahrhunderts Theologie studiert. Was unweigerlich zum Ende des Glaubens geführt hatte. Allein die Sehnsucht blieb, wie du und ich.

Doch mit seiner Sehnsucht konnte Salvatore in der Kirche, in einem Unternehmen, das sein Heil bei Unternehmensberatern suchte, nichts werden. Bei Leuten, Bischöfen, Theologen, die ihr Glück auf den gesunden Menschenverstand setzten (*fides quaerens intellectum*). Für seine Sehnsucht gab es in den sogenannten Kirchen keinen Platz. Salvatore suchte aber, selbst nach Erlösung, immer noch.²¹

Wenig später ist von Salvatore Sehnsucht „nach jenem Ihm, dem ganz Anderen“ (37) die Rede.²² Salvatore ist ein verträumter Typ, der, ganz im Gegensatz zu seiner Frau, in der Realität des Alltags nicht so recht angekommen ist. Vermutlich hat er auch deshalb bankrott gemacht (vgl. 10f.). Dass er Schulden hat, wird im Roman sowohl ökonomisch als auch theologisch kodiert. „Das Wort Schulden hing doch irgendwie mit Schuld zusammen – mit Sünde. So viel wusste er noch aus seinem früheren Leben, beendet oder gekrönt durch ein abgebrochenes Theologiestudium“ (14; vgl. 13, 28, 50, 57, passim). Salvatore hat die Bindung an die Welt verloren und selbst die Bindung an seine Frau scheint keine sonderlich enge zu sein. Das Sehnsuchtsmotiv stellt einerseits den Träumer Salvatore in den Horizont einer romantischen Poetik, andererseits bildet es einen deutlich gesetzten intertextuellen Bezug zu Stadlers 2002 erschienenem Roman *Sehnsucht. Versuch über das erste Mal*. Nicht nur verleiht Stadler Sal-

²⁰ Helmut Ebert (Radboud Universität Nijmegen) verdanke ich den Hinweis, dass ‚Bernadette‘ im katholischen Münsterland ein verbreiteter Name ist.

²¹ Arnold Stadler, *Salvatore*, Frankfurt a. M. 2008, 22 (Nachweise aus *Salvatore* künftig im fortlaufenden Text).

²² Weitere Hinweise auf das Motiv der ‚Sehnsucht‘ vgl. Stadler, *Salvatore*, 148, 192. Auch in der Einleitung zu *Tohuwabohu* ist das Motiv der Sehnsucht zentral: „Und doch wird die Wirklichkeit von der Sehnsucht des Menschen nach dem ganz anderen konterkariert. [...] Es ist eine Tatsache, dass der gewöhnliche Mensch Sehnsucht hat. [...] Der Mensch ist das sehnsuchtsbegabte Wesen“ (Stadler, „Tohuwabohu“ [Anm. 9], 12-31, hier: 15, vgl. auch 19, 30).

vatore zahlreiche Ähnlichkeiten mit dem Protagonisten von *Sehnsucht*²³, sondern er lässt Salvatore auch den früheren Roman des Autors Arnold Stadler lesen.

Was für ein seltsamer Himmelfahrtstag. Gestern noch hatte er in einem Buch von Arnold Stadler gelesen. Aber bald hatte er den Roman, der *Sehnsucht. Versuch über das erste Mal* hieß, weggelegt. Seltsam. Er spielte genau in dieser Gegend, auch an einem Himmelfahrtstag, und die Hauptperson war auch so eine, deren Leben mit deren Sterben zusammenfiel, als wäre das Leben ein Roadmovie. Doch Salvatore war einfach in diesen Sehnsuchtsversuch eines anderen nicht hineingekommen. Vielleicht wäre es nun wieder etwas für ihn. Er hatte sich damals bald gelangweilt. Hatte da Sätze wie solche gelesen: „Dieses Buch ist an meiner Sehnsucht entlanggeschrieben wie an einer Hundeleine“²⁴, über den auch Bernadette den Kopf schüttelte. „Verstehst du das?“ – „Verstehe ich nicht“, hatte Bernadette gesagt. (82)

Tatsächlich spielen beide Romane am Himmelfahrtstag. Beide Protagonisten gehen in die Kirche, doch während der eine, Salvatore, im Anschluss an den Gottesdienst im Gemeindehaus der Aufführung von Pasolinis Verfilmung des Matthäus-Evangeliums beiwohnt, sucht die namenlos bleibende Hauptfigur des früheren Romans am Nachmittag des Himmelfahrtstags einen Swingerclub, das *Blue Moon*, auf. Religiöser und sexueller Eros bilden in der wechselseitigen Referenzialität der beiden Romane einen Strukturzusammenhang. Die zitierte Passage bringt gleichermaßen Nähe und Distanz zwischen den Protagonisten von *Salvatore* und *Sehnsucht* zum Ausdruck. In Anbetracht der Tatsache, dass ‚Salvatore‘ ‚Erlöser‘ heißt und in *Salvatore* die Rede davon ist, dass Salvatore „Sehnsucht“ nach Erlösung hat, wird

²³ Beispielsweise verdienen beide mangels einer einträglicheren beruflichen Beschäftigung ihr Geld mit Vorträgen. Der Protagonist von *Sehnsucht* hält Verbrauchervorträge (vgl. Stadler (Anm. 17), 40, 55 passim), was immer man sich darunter im Einzelnen vorzustellen hat. Salvatore hat sich zunächst als Grabredner versucht, dann Lichtbildervorträge über seine „Reisen und d[ie] Gefahren im grünen Bereich – von einem Lichtbildervortrag über das Ozonloch bis hin zu ‚Die schönsten Oasen und Resorts der Welt‘“ (49) gehalten und ist dann ins Beraterfach eingestiegen, das ihn mit Vorträgen unterwegs sein lässt. Auch in seinem Fall ist von einem „Verbrauchervortrag bei den Rotariern“ (38) die Rede. Er selbst nennt sich „Journalist“ (52). Derlei zwar wortmächtige, aber in ökonomischer Hinsicht wenig einträgliche Karrieren haben in der deutschen Literatur Konjunktur. Zu denken wäre etwa an den Protagonisten in Heinrich Bölls Erzählung *Es wird etwas geschehen* (1958), der aus der sich beschleunigenden und uniformierenden Wirtschaftswunderwelt aussteigt und aufgrund seines Talents Grabredner wird, oder aber an die Hauptfigur von Wilhelm Genazinos Roman *Die Liebesblödigkeit* (2005), der ähnlich wie Stadlers Protagonisten eine Art sympathischer, selbstironischer Looser-Typ ist und seinen Lebensunterhalt durch Vorträge verdient; bei ihm sind es bezeichnenderweise Vorträge über die Apokalypse. Anton Philipp Knittel, „Glaube, Hoffnung, Erinnerung“. Anmerkungen zu Komik und Transzendenz im Werk Arnold Stadlers“, in: Reinacher (Hrsg.), *„Als wäre er ein anderer gewesen“*, 69-80, spricht von „den Stadler’schen literarischen Minusmännern“ (70).

²⁴ Stadler (Anm. 17), [71], 120.

einmal mehr die enge Korrespondenz der beiden Romane offensichtlich.²⁵ Aber auch der 2007 veröffentlichte Roman Stadlers *Komm, Gehen wir* ist in *Salvatore* präsent: „’Gehen wir?’“ (18), „’Kommt, gehen wir!’“ (25, 103), „’Komm, gehen wir!’“ (98) sind feine Anspielungen, die unmissverständliche Hinweise auf den vorausgegangenen Roman geben. Deutlicher im Hinblick auf die auktoriale Selbstreferenz wird der Erzähler im unmittelbaren Anschluss an die oben zitierte Stelle aus *Salvatore*:

Solche Sätze hatte dieser Schriftsteller hingestellt, als wollte er keine Sätze, sondern Vogelscheuchen. Wie einst gegen die Amseln im Weinberg, die auch nur ihr Futter haben wollten. Jedes dieser seiner Bücher begann mit einem Satz, als wäre es kein Satz, sondern eine Vogelscheuche. Als wollte er den Menschen, der es schön haben wollte, und lachend die Zeit vertrieben haben, abschrecken. Doch ganz am Ende seines Lebens, also vielleicht schon bald, wollte er all diese Sätze als ein Gedicht unter dem Titel *Vogelscheuchen* in einem Band zusammenfassen, beginnend mit dem Satz: „Wenn es schon keine Menschen fürs Leben gibt, so gibt es doch Sätze.“ (Noch so ein Traum, von dem Salvatore nichts wissen konnte.) (82f.)

Natürlich kann Salvatore nichts von dem zukünftigen Projekt des Schriftstellers Arnold Stadler wissen – oder doch? Jedenfalls zitiert das Bild der Vogelscheuche Stadlers Übersetzung von Psalm 31:

[...]
Herr,
hilf noch einmal, denn
es ist wieder eng geworden.
Schon sehe ich mich zerfallen:
Augen, Seele und Leib.
Mein Leben ist ein einziger Schmerz.
Meine Zeit verrinnt als Klagelied.
[...]
Nun können sie alle über mich lachen!
Eine Witzfigur für die Nachbarn,
ein Schreckgespenst für die Freunde,
eine Vogelscheuche:
wer mich zu sehen bekommt,
fliegt davon.
Man hat mich gnadenlos vergessen.
[...]²⁶

²⁵ Knittel bezeichnet Stadler als „Meister der Selbstzitation“ (Knittel [Anm. 23], 78).

²⁶ Stadler (Anm. 3), 35. Bei Luther lauten die zitierten Psalmverse folgendermaßen: „HERR, sei mir gnädig, denn mir ist angst! Mein Auge ist trübe geworden vor Gram, matt meine Seele und mein Leib. Denn mein Leben ist hingeschwunden in Kummer und meine Jahre in Seufzen. [...] Vor all meinen Bedrängern bin ich ein Spott geworden, eine Last meinen Nachbarn und ein Schrecken meinen Bekannten. Die mich sehen auf der Gasse, fliehen vor mir. Ich bin vergessen in ihrem Herzen wie ein Toter;

Die singenden Amseln sind übrigens ein wiederkehrendes Leitmotiv in *Salvatore* (vgl. 42, 54, 84, 86); sie zitieren und konterkarieren den romantischen Horizont, mit dem sich freilich eher das Bild der singenden Nachtigall verbindet.²⁷ Die romantische Konnotation von Salvatores Sehnsucht, aber auch die expliziten Hinweise auf ‚Buch‘ und ‚Sätze‘ unterstreichen die metafiktionale poetologische Dimension dieses ganzen Motivkomplexes.

In seiner doppelten Dimensionalität als romantisches Paradigma und intertextuelle Matrix lässt sich der Sehnsuchtskomplex als Figuration der das ganze Buch motivierenden dichterisch-fiktionalen Kraft lesen. Im Übrigen erhält die Sehnsucht auch in Martin Walsers 2010 erschienener Novelle *Mein Jenseits* eine zentrale poetologische und religiöse Funktion. „Es gibt eine Sehnsucht, die nichts von sich weiß“, liest man bei Walser. „Erst wenn man sich ihr überlässt, erfährt man, wohin sie einen haben will.“²⁸

[...]“ (Ps. 31, 10ff.) (*Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*. Nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1967, 618). Stadler, der seine Übertragung der Psalmen Martin und Käthe Walser gewidmet hat, spricht in einem mit „Introibo“ überschriebenen Vorwort von der lebensgeschichtlichen Bedeutung der Psalmen für ihn als Kind und Gläubigen. Da ist die Rede von „eine[r] Sehnsucht, die [...] Sprache wurde“ (10). Das Nachwort unterstreicht die dichterische Rolle der Psalmen als Zeugnissen der Weltliteratur. „Die Psalmen sind nicht vom Himmel gefallen“, schreibt Stadler, „sondern von zahlreichen, religiös wie dichterisch inspirierten Autoren im Verlauf eines Jahrtausends verfaßt“ (111). Der philologisch ‚korrekten‘ Einheitsübersetzung möchte er eine dichterisch ‚korrekte‘ Übertragung gegenüber stellen, die der Tatsache, dass die Psalmen mitten im Leben stehen, gerecht wird (vgl. 112f.).

²⁷ Zweifellos bilden die Amseln, die auch in Stadlers Roman *Sehnsucht* singen (vgl. Stadler [Anm. 17], 57) einen intertextuellen Bezug auf Robert Musils Erzählung „Die Amsel“ aus dem *Nachlass zu Lebzeiten* (1936). In Musils Erzählung, in der es um das Verhältnis von religiöser Erfahrung und Vernunft geht, wird die Amsel immer wieder ins Verhältnis zur Nachtigall gesetzt. Der Satz „Es war gar keine Nachtigall, es war eine Amsel“ (Robert Musil, „Die Amsel“, *Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Gesammelte Werke in neun Bänden*, hrsg. v. Adolf Frisé, Reinbek b. Hamburg 1978, VII, 548-562, hier: 552), zitiert über Shakespeares *Romeo and Juliet* die irdische Liebe, die auch in Stadlers Romanen ein prominentes Thema ist. In *Salvatore* heißt es: „Die Amseln waren ganz unverdorben Zuhörerinnen und Sänger – Sängerinnen gab es nicht – es gab keine Callas, denn wie bei den Nachtigallen, den Celli unter den Sängern, so war es auch hier: Nur die sogenannten Männchen konnten singen und sangen. Und alles ‚dem Einen‘ zuliebe, wie Tante Mausi dafür sagte./Es war Vatertag“ (42f.). „‚[D]em Einen‘ zuliebe“, ist durchaus doppeldeutig, wie auch der ‚Vatertag‘, an dem die Romanhandlung einsetzt, offiziell ‚Himmelfahrt‘ heißt. Irdische und himmlische ‚Liebe‘ erscheinen in für Stadler typischer Weise hintersinnig und auf witzige Weise miteinander verschränkt – Tante Mausis tierischer Kosename setzt einen weiteren komischen Effekt. Zum Motiv der Nachtigall vgl. Stadler (Anm. 17), 141.

²⁸ Martin Walser, *Mein Jenseits. Novelle*, Berlin 2010, 44. Und wie um *Salvatore* zu konterkarieren, heißt es weiter: „Es war an Maria Heimsuchung [...]“ (44). Gleich-

II.

Die Vorsehung der Fiktion lässt Salvatore, wie in Andreas Maiers eingangs zitierter Rezension berichtet, am Himmelfahrtstag zufällig in eine Vorführung von Pasolinis Film *Il vangelo secondo Matteo* (1964) geraten. Den Film kennt Salvatore bereits; er hat ihn schon als Kind gesehen, weil seine ganze italienische Verwandtschaft in diesem Film mitspielt. Innerhalb der Fiktion wird hier Bezug auf einen realen Sachverhalt genommen, denn Pasolini drehte seinen Film tatsächlich mit Laienschauspielern in Süditalien. Beim Wiedersehen des Films, das ihn außerordentlich berührt, reflektiert Salvatore über das z.T. miserable tatsächliche Leben derer, die im Film als Jünger oder Spielgefährten des kindlichen Jesus zu sehen sind. Filmische Realität und Lebensrealität scheinen zwei verschiedenen Welten anzugehören. Die Mitwirkung dieser einfachen Menschen, die später, wie Salvatore weiß, bei der Mafia und im Gefängnis landeten und auch ansonsten ein armseliges Leben führten, in Pasolinis Film erscheint in Salvatores betrachtender Reflexion als eine Art Höhepunkt in ihrem Leben, eine besondere Lebensphase, die, im wahrsten Sinne des Wortes, in einer anderen Realität spielt und ihnen vorübergehend ein höheres Leben ermöglicht. Im Zentrum von Salvatores reflektierender Auseinandersetzung mit Pasolinis Verfilmung des Matthäus-Evangeliums steht die Berufung der Jünger. Auf sie, ihre bedingungslose Nachfolge, ist das bereits erwähnte ‚Komm, gehen wir!‘ bezogen. Und wie Jesus seine Jünger auserwählt, so wird der Regisseur Pasolini als jemand beschrieben, der für die Menschen in Matera vorübergehend eine andere Realität geschaffen hat, indem er sie auswählte in seinem Film mitzuspielen.

Pasolini war damals auch in dieser Gegend, wo der Mensch noch in Höhlen wohnte – aber die Verwandten hatten eines jener Wohnsilos in der Via Roma bekommen, die auch aus einer süditalienischen Stadt etwas anderes machten –, dort war Pasolini herumgefahren, mit einer Sonnenbrille vor den Augen auf der Suche nach den richtigen Darstellern für seinen Film, und hatte dabei zehn Flugstunden von Amerika entfernt (vielleicht waren es auch Lichtjahre) auch Salvatores Verwandtschaft und auch Onkel Pasquale entdeckt. Salvatore hätte weinen können, allein beim Gedanken, wie sie damals alle zusammen, die in Leer²⁹ gelandet und gestrandet waren, den Film sahen, und

wohl ist die Handlung von *Mein Jenseits* ebenfalls um Himmelfahrt zentriert. „[Z]wei Tage vor Christi Himmelfahrt“ (100) dringt der Klinikchef Professor Dr. Augustin (!) Feinlein in die Sakristei der Stiftskirche ein, um eine kostbare Monstranz, die eine Reliquie enthält, zu entwenden. „Der Tag nach Christi Himmelfahrt ist der Tag, an dem die Reliquie jedes Jahr in einem Spektakel, genannt Blutritt, der Bevölkerung gezeigt und gewidmet wird“ (105). Zum Motiv der Sehnsucht bei Walser vgl. auch 64, 75.

²⁹

Gemeint ist die Stadt Leer in Ostfriesland.

lachten, als sie Pasquale mit seiner Zahnücke (die zunächst und im Übrigen ein Geschenk Gottes oder der Natur gewesen war) entdeckten, wie er ganz andächtig hin und her ging und die Brote verteilte. Gesichter und Hände wie Werkzeuge, das Leben über mit anderen Dingen beschäftigt, waren das. Aber auch stolz und irgendwie im Herz getroffen waren sie, darüber, dass Jesus und Pasolini ausgerechnet auf Menschen wie sie gestoßen waren, sie waren doch nur einfache Leute, die hungrig und sprachlos, schnell und virtuos ihre Spaghetti in sich hineingabelten. (77)

Und offensichtlich ist die Realität des Films von Einfluss auf die innerfiktionale Realität, das ‚reale‘ Leben der Hauptfigur Salvatore. Von ihr heißt es im Text:

Eine Zeit lang hatte Salvatore sogar den Verdacht, dass er seinen Namen mindestens so sehr nach diesem Film wie nach seinem Vater erhalten hatte. Denn auch der schwärmte von jener Zeit, da für ein paar Wochen Pasolini unter ihnen war³⁰ und sie darauf hoffen durften, dass er etwas Großes aus ihnen machte und der eine von ihnen entdeckt würde. Vielleicht war er sogar nach der Hauptperson dieses Films getauft worden. Seine Schwester, wie er schon im Münsterland, und nicht mehr im Süden, geboren, wurde ja auch nach einem italienischen Filmstar benannt: Sophia hieß sie. (75)

Salvatores reflektierende Betrachtung stellt also eine Analogie zwischen ihm selbst, der den Namen des christlichen Erlösers trägt, Jesus Christus, dem Erlöser (Salvatore) und Pasolini her, der – auch darauf verweist der Erzähler – mit Vornamen Pier Paolo hieß, Petrus und Paulus also. Die Kategorie der metaphorischen ‚Verwechslung‘, die Bernd Auerochs in seiner Studie über *Die Entstehung der Kunstreligion* als Verfahrens begriff stark macht³¹, ist in Stadlers Roman durchgehend aktiv: Die Figuren der unterschiedlichen Erzählkontexte werden nicht in einem ontologischen Sinn miteinander identifiziert, sondern in Prozessen der perspektivischen Wahrnehmung, der Relation, der Reflexion und des fiktionalen Spiels permanent gegeneinander verschliffen.

Was ist das nun für ein merkwürdiger Film, um den Stadlers Roman zentriert ist? Bekannt geworden ist die Aussage eines Kritikers, Pasolinis *Il vangelo secondo Matteo* sei der beste aller misslungenen Christus-Filme – insgesamt aber geht die Kritik keineswegs davon aus, dass der Film misslungen ist.³² Der Film ist getragen von Pasolinis marxistischer Grundhaltung; er zeigt Jesus als streng-sanften Kämpfer gegen Macht und Establishment auf der Seite der Unterprivilegierten, der Kinder und der umkehrbereiten Sünder. In einem Gespräch mit

³⁰ Die Formulierung lässt an eine überirdische Erscheinung denken, die für eine kurze Zeit unter den Menschen weilt.

³¹ Vgl. Bernd Auerochs, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen 2006, 17f.

³² Dieter Krusche, *Reclams Filmführer*, u. Mitarbeit von Jürgen Labenski. 8. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart 1991, 591. Georg Langenhorst bezeichnet den Film als „erste[n] große[n] Höhepunkt des direkten Jesusfilms“ (Georg Langenhorst, *Jesus ging nach Hollywood. Die Wiederentdeckung Jesu in Literatur und Film der Gegenwart*, Düsseldorf 1998, 54).

Bernardo Bertolucci und Jean-Louis Comolli aus dem Jahr 1965 unterstreicht Pasolini die künstlerische Spezifik seiner Matthäus-Verfilmung als „cinéma de poésie“:

[...] dans le *Vangelo*, il y a quelques-unes des caractéristiques dont je parlais tout à l'heure et qui le rattachent en partie au courant du „cinéma de poésie“: on y sent terriblement la caméra, il y a beaucoup de zoom, des faux-raccords voulus: quelque chose, si l'on veut, d'une technique proche de certains films de Godard. Surtout, c'est en pensant au *Vangelo* que m'est venue l'idée de ce discours libre indirect auquel j'accorde tant d'importance. L'Évangile me posait le problème suivant: je ne pouvais pas le raconter comme un récit classique, parce que je ne suis pas croyant, mais athée. D'autre part, je voulais cependant filmer „L'Évangile selon Saint Matthieu“, c'est-à-dire raconter l'histoire du Christ fils de Dieu. Il me fallait donc raconter un récit auquel je ne croyais pas. Ce ne pouvait donc être moi qui le racontais. C'est ainsi que, sans le vouloir précisément, j'ai été amené à renverser toute ma technique cinématographique et qu'est né ce *magma stylistique* qui est propre au „cinéma de poésie“. Parce que, pour pouvoir raconter l'Évangile, j'ai dû me plonger dans l'âme de quelqu'un qui croit. Là est le discours libre indirect: d'une part le récit est vu par mes propres yeux, de l'autre il est vu par les yeux d'un croyant. Et c'est l'utilisation de ce discours libre indirect qui est cause de la contamination stylistique, du magma en question.³³

Der discours indirect libre, die indirekte freie Rede, ist eine für Pasolini, der zunächst Schriftsteller war, aber als Regisseur bekannter wurde, zentrale narratologische Kategorie³⁴, zu der er sich auch theoretisch geäußert hat. In seinen unter dem Titel *Ketzererfahrungen. ‚Empirismo eretico‘* erschienenen *Schriften zu Sprache, Literatur und Film* hat Pasolini der indirekten freien Rede einen eigenen Essay gewidmet. Pasolini qualifiziert die freie indirekte Rede als eine Form, in der sich ein „Erzählautor“ zu einem Erzähler macht, „der durch seinen Hel-

³³ „Entretien avec Pasolini par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli“, *Cahiers du Cinéma*, Hors Série: *Pasolini Cinéaste* (1981), 35-42, hier: 39f.

³⁴ Die indirekte freie Rede, auch ‚erlebte Rede‘ genannt, ist ein episches Stilmittel, das zwischen indirekter und direkter Rede, zwischen Selbstgespräch und Bericht steht. Die Schwierigkeit der indirekten freien Rede besteht darin, dass man häufig nicht weiß, wer spricht, die Figur oder der Erzähler, die Figurenrede ist nahtlos mit dem Erzählerbericht verbunden. Wolf Schmid unterscheidet zwischen ‚freier indirekter Rede‘ und ‚erlebter Rede‘, allerdings nicht ohne darauf hinzuweisen, dass einige Theoretiker diesen Unterschied nicht machen. Die freie indirekte Rede ist, Schmid zufolge, Teil des Figurentexts und als solcher durch den expliziten Hinweis auf die Wiedergabe des Figurentexts markiert, während die erlebte Rede weder graphisch noch thematisch markiert und mit dem Erzählertext identisch ist (vgl. Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, 2., verbesserte Auflage, Berlin, New York 2008, 205ff.). Pasolini scheint allerdings nicht zwischen indirekter freier und erlebter Rede zu unterscheiden. Eine Kontamination von Figurenrede und Erzählerrede stellen beide dar. Die Verwendung der erlebten Rede in Flauberts *Madame Bovary* erregte bekanntlich ‚Ärgernis‘ aufgrund einer scheinbaren Amoralität, die man aber gerade nicht dem Autor anlasten konnte. Vgl. dazu Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz ²1969, 68ff.

den spricht“.³⁵ Die freie indirekte Rede stellt für Pasolini ein Mittel der gesellschaftlichen Identifizierung des Autors dar: „Gewiß ist, daß die freie indirekte Rede jedes Mal, wenn man sie antrifft, auf ein *soziologisches Bewußtsein*, sei es nun klar oder nicht, beim Autor verweist.“³⁶ Ein narratologisches Darstellungsverfahren wird also zum Medium der ideologischen Parteinahme. Dabei betont Pasolini, dass die freie indirekte Rede in einer Sprache geschrieben ist, die sich von der des Schriftstellers grundlegend unterscheidet. Die freie indirekte Rede ist

ein Stück Clownerie und Unerzogenheit, welches die freie indirekte Rede stets von dem verlangt, der sie gebraucht (sie ist im Grunde das Spiel eines Mimen, der die komödiantischen Qualitäten besitzt, andere nachzuahmen, indem er, sei's aus Sympathie, sei's aus Ironie, ihre Sprache nachahmt.³⁷

Die Beschreibung der freien indirekten Rede als „Clownerie“ und „Spiel eines Mimen“ lässt einmal mehr an Giorgio Agambens Vergleich der auktorialen Geste mit „Harlekins Scherze[n]“ und dem ‚stummen Spiel‘ des ‚Mimen‘³⁸ denken. Autorschaft erscheint als etwas Performatives, das sich im Text abspielt, sich aber gleichwohl von seinem ‚Rand‘ her, in der Relation von empirischem Autor, Erzähler und Figur zu denken gibt. In der freien indirekten Rede gibt sich der Autor selbst zu lesen:

Alors, l'auteur a besoin d'emprunter le prétexte de ce que j'appelle le *discours libre indirect* (*soggettiva libera indiretta*), c'est-à-dire qu'il fait de l'état d'âme et des dominantes psychologiques de son personnage dans le film le prétexte de son angle de vision du monde.³⁹

Eine Form der freien indirekten Rede stellt für Pasolini beispielsweise auch die Verwendung von Pop-Elementen in Kunst und Literatur dar. Sie bezeichnet er als „Entweihung“⁴⁰ und als „skandalös“. Und er spricht solchen künstlerisch-textuellen Verfahrensweisen, die er insbesondere bei der Avantgarde wahrnimmt, eine hohe gesellschaftlich-politische Bedeutung zu:

³⁵ Pier Paolo Pasolini, „Zur freien indirekten Rede“, in: ders., *Ketzererfahrungen. ‚Empirismo eretico‘. Schriften zu Sprache, Literatur und Film*, aus dem Italienischen übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Reimar Klein, München, Wien 1979, 101-129, hier: 103.

³⁶ Pasolini (Anm. 35), 105.

³⁷ Pasolini (Anm. 35), 115f.

³⁸ Agamben (Anm. 16), 66. Thuswaldner (Anm. 16), 48, bezeichnet Engelbert aus *Der Tod und ich, wir zwei* als „Clown des Glaubens“.

³⁹ (Anm. 33), 39.

⁴⁰ Pasolini (Anm. 35), 118.

Kurz, die Sprache ist nicht mehr die des *Helden*, sondern die des *Adressaten*! Das Zitat eines beliebigen Fetzens dieser im Verhältnis zum *Werk* monströsen Sprache – zu einem Werk, das sich traditionellerweise an ein Publikum richtete, welches im großen und ganzen aus *Personen* bestand, aus denselben Personen, die solange die Welt eine einzige war, das heißt von einer humanistischen Vorstellung der Wirklichkeit beherrscht wurde, im Buch oder im Bild auftraten – ein solches Zitat klingt daher durch seine bloße Gegenwart wie ein entweihender Widerspruch, der dem Adressaten skandalös erscheint, weil er sich dadurch mit *seiner* wahren Wirklichkeit konfrontiert fühlt!⁴¹

Pasolini sieht in der freien indirekten Rede also ein textuelles Verfahren der perspektivischen Verschiebung zwischen Autor, Erzähler, Figur und Leser. Und in Bezug auf seinen Film *Il vangelo secondo Matteo* bezeichnet er die durch das Mittel der freien indirekten Rede geschaffene Verbindung zwischen ihm selbst und dem Gläubigen aus dem Volk als „rapport scandaleux“⁴²!

Das Besondere und auch Irritierende von *Il vangelo secondo Matteo* ist, dass der Film eine direkte Umsetzung des Evangeliums sein will. „Pasolini drehte mit einer Bibel anstelle eines Drehbuchs“ ist auf dem Cover der DVD zu lesen. Und auch in *Salvatore* heißt es: „Im Drehbuch, dem Evangelium nach Matthäus, [...]“ (93). Der Film nahm 1964 am Filmfestival in Venedig am Wettbewerb um den Goldenen Löwen teil und erhielt den Spezialpreis der Jury für seine Regie. 1967 war er in den Sparten ‚Beste Ausstattung‘, ‚Beste Kostüme‘ und ‚Beste Musik‘ für den Oscar nominiert. Pasolini widmete *Il vangelo secondo Matteo* dem Andenken an Johannes XXIII., den 1963 verstorbenen, aus ärmlichen Verhältnissen stammenden und den Ruf besonderer Volksnähe genießenden Papst. 1964 wurde der Film auch im Vatikan gezeigt – und rief vierzigminütigen Beifall des vornehmlich aus Bischöfen und anderen katholischen Würdenträgern bestehenden Publikums hervor. Vermutlich hatte man von dem Marxisten und Provokateur Pasolini Anstößigeres erwartet. Der Skandal auf Seiten der Kirche blieb aus, weil ganz offensichtlich durch das Darstellungsverfahren des *discours indirect libre* ein von Pasolini selbst benannter „*état latent de la religion en moi*“⁴³ bemerkt werden konnte. Skandalös musste der Film den Intellektuellen erscheinen. Stadler beschreibt seine Skandalwirkung folgendermaßen:

Niemand in Italien liest die Bibel (anderswo ist es auch nicht anders; niemand liest, hätte Pasolini genauso sagen können). Das war Pasolinis Erklärung dafür, dass sein Film einen Aufschrei zur Folge hatte und so viele indignierte. Und andere (von rechts und links in Italien, das vor allem seit den Risorgimento- und Eroberungszeiten über eine

⁴¹ Pasolini (Anm. 35), 118f. Als „skandalös“ bezeichnet Pasolini auch den „möglichst rein und [...] eindeutig gehaltenen Wortschatz[]“ der Avantgarde (120).

⁴² (Anm. 33), 42.

⁴³ (Anm. 33), 42.

starke papst- wie religionsfeindliche Fraktion verfügte) in ihren areligiösen Empfindungen verletzte. Aber wie war es mit den durchschnittlichen Italo-Katholiken? Katholiken-Italienern? „Ich habe jeden gefragt, den ich kannte, und höchstens drei oder vier hatten das Evangelium gelesen, und keiner hatte einen solchen Christus erwartet, weil keiner das Matthäusevangelium gelesen hat.“ (182)

Der Film verletzte also keine religiösen, sondern areligiöse Empfindungen! Gleichwohl warfen Gläubige Pasolini vor, Jesus zu politisch dargestellt und sein Gottmenschentum vergessen zu haben. Atheistische Linke verdächtigten ihn der Zusammenarbeit mit dem ideologischen Feind, der Kirche (vgl. 182). Im Sinne des neutestamentlichen Skandalverständnisses, das im Kreuzestod Christi den Stein des Anstoßes sieht,⁴⁴ ist gerade die bedingungslose, sich eng an das Evangelium haltende Verfilmung, die über das Stilmittel der freien indirekten Rede eine ‚gläubige‘ Perspektive einnahm, das eigentliche *σκάνδαλον*. Auch Jesus spricht im Film das Ärgernis an, das er darstellt („Jeder von Euch wird Ärgernis an mir nehmen in dieser Nacht.“)⁴⁵

Im Gespräch mit Bertolucci und Comolli bezeichnet Pasolini als Sprache der Poesie eine Sprache, bei der die Kamera und damit auch die Anwesenheit des Autors spürbar wird.⁴⁶ Ein Merkmal dieser Poetik ist die überbetonte Inszenierung der Blicke in *Il Vangelo secondo Matteo*, die als Verdopplung der Kamera interpretiert werden können. Joseph blickt auf Maria, Maria schaut zurück, der (nach Mt I, 20) „Engel des Herrn“ schaut Joseph ins Gesicht, dieser richtet seine Augen und sein Gesicht auf die Erscheinung des Engels, bei der Berufung

⁴⁴ Vgl. Blasberg (Anm. 11), 926f.

⁴⁵ Der ebenfalls u.a. in Matera gedrehte Film von Mel Gibson *The Passion of Christ*, der 2006 in die Kinos kam und ein außergewöhnlicher Zuschauererfolg wurde, bot der kritischen Öffentlichkeit sehr viel mehr skandalträchtigen Anstoß: Es waren v.a. die exzessive Gewaltdarstellung und der an den Regisseur gerichtete Vorwurf des Antisemitismus, die nach Erscheinen des Films die Debatten bestimmten. Gestritten wurde über die Frage, ob der Tod des Gottessohnes so realistisch dargestellt werden dürfe wie dies in Gibsons an das Passionsspiel angelegtem Film geschah. Die EKD sah sich veranlasst klarzustellen, dass die Exzeptionalität Jesu Christi nicht in der besonderen Brutalität seiner Passion liege, wie der Film glauben machen wolle, sondern in der „Art der ‚Wunde‘, die er getragen“ habe, „nämlich die Sünde der Gottesferne“. Der Film solle von den Kirchen weder empfohlen noch „skandalisiert“ werden, eigne sich aber keinesfalls für die Arbeit mit Konfirmandinnen und Konfirmanden (vgl. „Zum Film: ‚Die Passion Christi‘. ‚The Passion of the Christ‘ weder empfehlen noch skandalisieren“, http://www.ekd.de/medien/film/passionchristi/ekd_kritik.html [8. 6. 2010]).

⁴⁶ (Anm. 33), 35: „la langue de la poésie est celle où l’on sent la caméra, de même que dans la poésie proprement dite on sent immédiatement les éléments grammaticaux en fonction poétique ; alors que dans la langue de la prose on ne sent pas la caméra, c’est-à-dire qu’en effet on ne sent pas l’effort stylistique comme exprimé, que la présence de l’auteur n’y est pas apparente.“

der Jünger, die als eine zentrale Szene des Films gelten kann, sieht Jesus die zu Berufenden an und Pasolini filmt in ihre frontal schauenden Gesichter, die indizieren, dass der Ruf sie erreicht hat etc. Diese Blickwechsel, für deren Inszenierung sich der Film viel Zeit lässt, können als visuelle Umsetzung des Stilprinzips der freien indirekten Rede gelesen werden, stellen sie doch Perspektivenwechsel dar, die den Betrachter bzw. die Betrachterin des Films in den Prozess der wechselseitigen Identifikationen einbezieht.⁴⁷ Wie der Regisseur als Marxist durch Jesus spricht und blickt, werden die von Jesus angesprochenen und angeblickten Jünger zu Verkündern seiner Botschaft, die sich nicht nur an das Volk Israel im Film richtet, sondern auch die ihre Blicke auf die Leinwand richtenden Zuschauer/innen als Angesprochene entwirft. Schwartz verweist auf die Herstellung von Subjektivität durch das Verfahren der freien indirekten Rede⁴⁸; in Pasolinis Verfilmung des Matthäus-Evangeliums kommt dies dem von Althusser und Butler beschriebenen Verfahren der ‚Anrufung‘ nahe. Tatsächlich werden im Film die Jünger einzeln von Jesus beim Namen gerufen und im Blick-Wechsel freier indirekter Bilder sichtbar.⁴⁹ In diesem Sinn erscheint der Film wie eine visuelle Predigt bzw. im

⁴⁷ Im Anschluss an Pasolini, Jean Mitry und V. N. Volosinov entwickelt Deleuze seine Theorie der ‚freien indirekten Kinobilder‘, deren Abhängigkeiten und Implikationen Louis-Georges Schwartz differenziert nachzeichnet; vgl. Louis-Georges Schwartz, „Typewriter: Free Indirect Discourse in Deleuze’s Cinema“, *SubStance* 34/3, 108, (2005), 107-135. Schwartz sieht auch Bezüge zu einer Theorie der Autorschaft (vgl. 131).

⁴⁸ Vgl. Schwartz (Anm. 47), 114. „To play on Deleuze’s vocabulary, one might say that Deleuze’s work on free indirect images transforms a literary device determined by socio-economic conditions into a machine for producing subjectivities“ (124).

⁴⁹ „Being called a name is also one of the conditions by which a subject is constituted in language; indeed, it is one of the examples Althusser supplies for an understanding of ‚interpellation‘.“ Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York, London 1997, 2. Bemerkenswerterweise exemplifiziert Althusser sein ideologiekritisches Theorem von der Subjektwerdung der Individuen durch Anrufung am Beispiel der christlichen Religion. „Die christliche religiöse Ideologie“ adressiert das Individuum nach Althusser folgendermaßen: „Ich wende mich an Dich, menschliches Individuum [sic!] mit Namen Petrus (jedes Individuum wird bei seinem Namen genannt und zwar in einem passiven Sinn, denn es ist nie es selbst, das sich seinen Namen gibt), um Dir zu sagen, daß Gott existiert und daß Du ihm Rechenschaft schuldest. [...] Sie sagt: Du bist Du, Petrus! Und ich sage Dir, woher Du kommst: Du bist von Gott von Anbeginn geschaffen, auch wenn Du erst 1920 nach Christus zu [sic!] Welt gekommen bist! Und ich sage Dir, welches Dein Platz in der Welt ist und was Du zu tun hast, damit Du, wenn Du das Gebot der ‚Nächstenliebe‘ befolgst, gerettet wirst. Du, Petrus, wirst dann teilhaben am glorreichen Leib Christi! Usw. usf.“ (Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg, Berlin 1977, 108-149, 152-153, 145). Die Parallelen zur Szene, in der Jesus in Pasolinis *Il Vangelo secondo Matteo* seine Jünger unter Nennung ihres Namens beruft, ist offenkundig, allerdings vermittelt sich bei Pasolini der Eindruck einer

schauenden Nachvollzug von Passion, Kreuzigung und Auferstehung als quasi-religiöses Erlebnis eines Nachvollzugs, wie es sich auch in Stadlers *Salvatore*-Roman darstellt.

Stadler lässt seinen Salvatore diesen Film, den er, wie bereits erwähnt, als Kind schon einmal gesehen hatte, noch einmal sehen. Im Medium der freien indirekten bzw. erlebten Rede wandelt der Erzähler die Filmbilder, die Pasolini aus dem Text des Matthäusevangeliums gemacht hatte, wieder in Text um. Im Folgenden seien lediglich drei Beispiele zur Veranschaulichung wiedergegeben:

Diese Botschaft konnte Salvatore hören und sehen: Sie, die Armen, Kranken, Niedergeschlagenen, die Seelenkranken, die hoffnungslos Verschuldeten, die Hungrigen und Durstigen waren die Lieblinge in diesem Film Pasolinis – und die von Jesus sowieso: Jene, denen er „Komm“ zugerufen hatte, und die, denen er versprochen hatte, „Ich werde bei euch sein bis zum Ende der Welt“: Sie waren die Ersten und die Letzten. Pasolini hatte sich getreu an den Text gehalten. (85)

Nun fiel ihm wieder ein: Als Allererstes hatte Salvatore diese fragend blickende junge Frau gesehen, und dieser Mann, irgendwie schon jenseits von Gut und Böse, wie man für so einen zu Hause sagte, sah es auch, dass mit dem Bauch dieser Frau etwas nicht stimmte. Sie war schwanger. Aber nicht von ihm. Das hätte er noch gewusst. So schaute er.

Dann ging er durch eine Art Stalltür hinaus und verschwand, ohne ihr Vorwürfe zu machen: irgendwie nobel. Oder doch nicht so ganz, hatte Salvatore gedacht. Aber das war ja lange her, und damals war alles anders, und besonders in diesem Fall. Er ging hinaus ins Leben, Kinder und Vögel sangen und spielten, und wie es drinnen in diesem Menschen aussah, konnte sich Salvatore schon vorstellen. (95)

Dieser Johannes sah zum Fürchten aus, irgendwie verrückt. Wären Kinder im Saal gewesen (der Film war aber wegen gewisser grausamer Szenen, die schon gekommen waren und die noch kommen würden, von der Freiwilligen Filmkontrolle erst ab sechzehn freigegeben), sie hätten beim Anblick „Iiiiiiiii! – was ist denn das für einer? Was kommt denn da für einer!“ aufgeschrien. Er sah genauso aus, wie man sich einen vorstellt, der von Heuschrecken und wildem Honig in der Wüste lebt, ein Wüstenmensch, der sich von der Welt verabschiedet hatte und sich aus einem Leben wie *Fit for Fun* nichts machte. Dagegen der dreißigjährige Jesus, auch er schön, anzusehen, wie auf dem Bild des Caravaggio in der Kirche San Luigi degli Francesi mitten in Rom, das so schön war, dass Salvatore, als er es zum ersten Mal sah, immer wieder fünfhundert Lire in den Kasten warf, damit das Licht wieder anging. (97)

In diesen Stellen sprechen bzw. reflektieren Salvatore und der Erzähler zugleich und werden gewissermaßen ununterscheidbar. In der Rückübersetzung der Filmbilder in Text entsteht ein zerklüfteter, in einzelne Abschnitte geteilter Text, der sich in formaler Hinsicht mit seinen Zwischenüberschriften wie z.B. „Die Berufung“, „Das erste Wunder“ oder „Die berühmte

ins Leben gerufenen liebenden Gemeinschaft, deren Ideologie Althussers nur wenige Jahre nach Pasolinis Film entstandener Text entlarvt.

Bergpredigt“ dem Evangelium annähert. Damit inszeniert Stadlers Roman eine vergleichbar enge Nähe zum Film wie sie Pasolinis Film gegenüber dem Evangelium zur Schau gestellt hatte.

III.

Wie bereits vermerkt, ist Salvatore von dem am Himmelfahrtstag wieder gesehenen Film in hohem Maße berührt und religiös inspiriert. Auch wenn Buch und Film gleichermaßen die Unmittelbarkeit der Übersetzung ihrer Vorlagen suggerieren, so darf bei der so ins Werk gesetzten religiösen Erfahrung der mediale Vermittlungsprozess nicht außer Acht gelassen werden. Es scheint gerade die doppelte oder sogar dreifache Übersetzung zu sein – der Text des Evangeliums, der Film mit seinen schwarzweiß abgetönten Filmbildern und die Rückübersetzung in ein Buch –, die den, mit Auerochs gesprochen, Verwechslungsprozess in Gang setzen. Ganz unvermerkt wird dabei aus Jesus Salvatore und aus Salvatore Jesus. „Salvatore fuhr einfach fort, über die unreinen Geister zu reden,“ heißt es im Text, „und von Dingen, die Salvatore gar nicht recht verstand“ (120). Oder:

Und er hatte immer noch im Ohr, was Salvatore als Erstes gesagt hatte: „Lass es zu, es muss geschehen, damit alles erfüllt wird.“

Um ihn herum wird es sehr laut gewesen sein.

Auch dies gehörte wohl dazu, „damit alles erfüllt wird“: Schafe blöken, Tauben fliegen davon, die Hohenprieser erscheinen. „Es steht geschrieben...“

Als Salvatore sah, was sich da für eine Gesellschaft im Vorhof versammelt hatte, kippte plötzlich alles um. Da waren Viehhändler und Leute, die irgendwie mit Geld zu tun hatten.

[...] (134f.)

Aus der Tatsache, dass diese Identifizierungen oder ‚Verwechslungen‘ medial erzeugt sind, macht der Roman (wie Pasolinis Film) kein Hehl, stellt die medialen Prozesse vielmehr offensiv aus. So ist der eben zitierte Abschnitt folgendermaßen überschrieben: „27. Kaum war er durch das Tor: Schnitt!“ (134). Die christliche Heilsbotschaft bedarf der Vermittlung – dies ist die unzweideutige Botschaft von *Salvatore*.

Das letzte Drittel von Stadlers Roman, das mit „Dazugehörigkeitsverlangen“⁵⁰ überschrieben ist und in dem es um Leben und Werk Pasolinis geht, beginnt mit dem lapidaren Satz: „Als

⁵⁰ Als Motto ist diesem II. Teil des Romans ein Zitat aus Stadlers Roman *Sehnsucht* vorausgestellt: „Aber nun schämten sich schon seit Jahren die Funktionäre für die Ungereimtheiten der Bibel, schon seit Luther, nein, seit Adam und Eva. Sie schämten

Salvatore aus diesem Film *Das Evangelium nach Matthäus nach Pasolini* kam, war er ein anderer“ (153). Und im Folgenden spricht nun, vermittelt über ein „Wir“ (154) mit einem Mal ein Ich. Dies hat Burkhard Müller in der *Süddeutschen Zeitung* einigermaßen irritiert:

Irgendwann ist das Buch dann bei der ersten Person Singular angelangt, ohne dass völlig klar würde, ob man hier den rasonierenden Salvatore erlebt oder der Autor sein Geschöpf vom Steuer weggeschubst hat, weil er die Geduld verliert und jetzt selber lenken will; einen großen Unterschied macht es nicht.⁵¹

Tatsächlich scheint hier nun der Autor selbst zu sprechen:

Mich faszinierte vor allem der Dichter in dem Film. Und der Leser, der gerade einen solchen Text verfilmt hatte. Folgende Aussagen Pasolinis waren mir für meine Arbeit besonders wichtig:

„Ich möchte das Matthäusevangelium getreu in Bilder übersetzen, ohne etwas dazuzufügen oder wegzulassen ... Es ist der poetische Rang des Textes, der mich inspiriert. Ich möchte etwas Dichterisches schaffen. Ich liebe diesen Jesus aus ganzem Herzen.“ (156)

Salvatore, der ja nach dem Film „ein anderer“ ist, scheint nun transfiguriert zu seinem Autor bzw. zum Autor als Erzähler. Das schwebende Erzählverfahren der freien indirekten Rede hat dies vorbereitet und möglich gemacht. Und es geht in diesem Teil des Buches zentral um Autorschaft. Bereits zuvor ist Pasolini als „Schriftsteller, ja Dichter“ (74) eingeführt worden.⁵²

Stadler erzählt nun Pasolinis literarische Biographie, sein Leben als Kommunist und Homosexueller, einschließlich der Geschichte seines mysteriösen Todes im Jahr 1975, als Pasolini „in der Nacht von Allerheiligen auf Allerseelen“ (164), wie der Erzähler nicht vergisst zu erwähnen, ermordet wurde. Pasolini war mit einem Strichjungen nach Ostia hinausgefahren; dieser berichtete in der Vernehmung, es sei zwischen ihnen zu einem Streit wegen nicht vereinbarter sexueller Handlungen gekommen. Am Morgen des 2. November 1975 wurde Paso-

sich für die Ungereimtheiten eines Buches. Was war das schon, gemessen an den Ungereimtheiten der Welt!“ ([151]; (vgl. Stadler [Anm. 17], 66 [mit leicht verändertem Anfang]). Thuswaldner (Anm. 16) vergleicht Stadler mit Martin Mosebach und schreibt treffend: „Mosebach gerät über die Unordnung der Welt ins Ordnen und Systematisieren, Stadler ins Assoziieren. Mosebach hält sich an Heimito von Doderer, der seine Romane am Reißbrett konstruierte, bei Stadler findet sich etwas vom Überbordenden, Unbändigen, Waghalsigen der Bibel, die Platz hat für alle Widersprüche, die eine Gesellschaft ausmachen“ (39).

⁵¹ Burkhard Müller, „Die Sehnsucht als Dauerlutscher“ *Süddeutsche Zeitung*, 6. 12. 2008 (http://sz-shop.sueddeutsche.de/mediathek/shop/Produktdetails/Buch+Salvatore+Arnold_Stadler/4578354.do?jsessionid=7A7E432B82EFC18C82BC7C753B3BBCE6.kafka:9009?extraInformationShortModus=false) (25. 4. 2010).

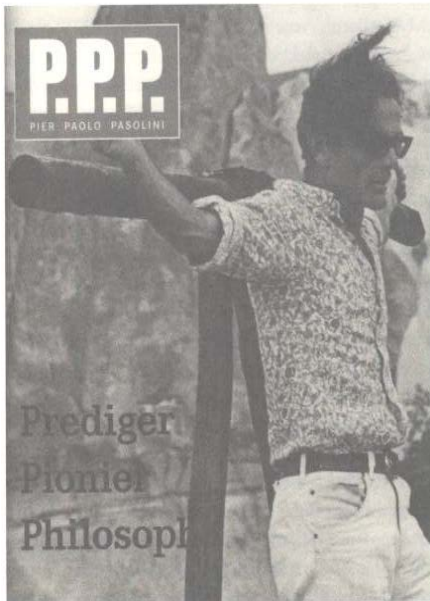
⁵² Auch Laurence Giavarini, „Pasolini, la parole ininterrompue“, *Cahiers du cinema* 451 (1992), 75-78, weist darauf hin, „combien Pasolini d’abord est poète“ (76).

linis Leiche auf's Übelste zugerichtet bei Ostia im Schmutz liegend gefunden. Die genauen Umstände dieses Todes wurden nicht aufgeklärt. Von Anfang an existierte die Version, dass die italienischen Neofaschisten ihre Finger mit im Spiel gehabt hatten. Am 7. Mai 2005, fast dreißig Jahre nach Pasolinis Tod, widerrief Pino Pelosi, der vermeintliche Mörder, der eine neunjährige Haftstrafe verbüßt hatte, im italienischen Fernsehen sein Geständnis. Er sagte, drei Männer hätten Pasolini aus dem Auto gezerrt und bestialisch getötet. Er, Pelosi, habe den Mord auf sich genommen, weil die Unbekannten ihm und seinen Eltern gedroht hätten. Da seine Eltern seien nun tot seien, könne er jetzt reden. Die Staatsanwaltschaft Rom, die sich vor dreißig Jahren nicht nur mit Pelosis Geständnis zufrieden gegeben hatte, sondern auch – und das ist der eigentliche Skandal – weitere Untersuchungen verhinderte, musste das neue Geständnis zu den Akten nehmen – bislang ohne Folgen.⁵³ Dem Mordfall eignet tatsächlich etwas Mysteriöses.⁵⁴ Barck und Ruschkowski weisen darauf hin, dass Pasolini schon 1964 Ostia als Ort seines Todes benannt habe. Das lateinische Wort ‚hostia‘ bedeutet Opfertier und in Ostia, der römischen Kolonie an der Mündung des Tiber, wurden in vorchristlicher Zeit Menschenopfer vollzogen – und genau dort wurde Pasolini am Morgen des 2. November 1975 ermordet aufgefunden. Barck und Ruschkowski schreiben ihn somit in die Imago vom

⁵³ Vgl. Karlheinz Barck und Klaudia Ruschkowski, „Pier Paolo Pasolini – Märtyrer-Regisseur aus eigener Entscheidung“, in: Sigrid Weigel (Hrsg.), *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegen*, München 2007, 165-168. Am 22. März 2010 forderte Walter Veltroni, der Ex-Bürgermeister von Rom, Vorsitzender des Partito Democratico und Schriftsteller in einem offenen Brief an Justizminister Angelino Alfano im *Corriere della Sera*, die Ermittlungen im Mordfall Pier Paolo Pasolini wieder aufzunehmen. Neue Ermittlungstechniken ermöglichten es, so Veltroni, auch alte Fälle einer Aufklärung zuzuführen. Das Skandalöse des Falls ist der Umgang der italienischen Behörden im Fall Pasolini. Fritz Göttler schreibt in der *Süddeutschen Zeitung* dazu: „Das war Wahnsinn, zu diesem Urteil kam er [Walter Vetroni] im Zusammenhang mit diesem Mord im November 1975 und mit der Entführung von Aldo Moro im März 1978, und der Wahnsinn bezog sich nicht auf die Brutalität und die politischen Implikationen der beiden das ganze Land verstörenden Verbrechen – sondern auf den kriminalistischen Umgang damit, in beiden Fällen waren Polizisten und Ermittler mit größtmöglicher Schlampigkeit am Werk gewesen.“ Zur Bedeutung des unaufgeklärten Mords an Pasolini für Italien schreibt er: „Der Mord an Pasolini ist das große Trauma der neuen italienischen Geschichte, und er ist, wie jedes ordentliche Trauma, regelmäßig reaktiviert und in die Öffentlichkeit zurückgebracht worden“ (Fritz Göttler, „Ende des Mysteriums. Walter Veltroni will den Mordfall Pasolini wieder aufrollen“, *Süddeutsche Zeitung*, 25. 3. 2010, Nr. 70, 12). Am 5. August 2010 berichtete auch die Wochenzeitschrift *Die Zeit* über die Wiederaufnahme des Falls; vgl. Ulrich Ladurner, „Die Mörder sind unter uns. Pier Paolo Pasolini wurde 1975 am Strand von Ostia ermordet. Die wahren Täter hat man nie gefunden. Nun wird neu ermittelt. Eine Spurensuche“, *Die Zeit*, 5. 8. 2010, Nr. 32, 39. Ladurner greift in seinem Artikel das Klischee vom „skandalösen Dichter und Filmemacher Pasolini“ auf.

⁵⁴ Vgl. die Überschrift des SZ-Artikels von Fritz Göttler (Anm. 53).

Künstler/Autor als Märtyrer ein.⁵⁵ Dies dürfte in Pasolinis Sinn gewesen sein, hat er sich doch selbst als Märtyrer und Ketzer zugleich stilisiert, wie seine unter dem Titel *Empirismo eretico* erschienenen poetologischen Schriften demonstrieren.



Pasolini als Gekreuzigter

Die Abbildung des gekreuzigten Pasolini führt vor Augen, dass sich das selbstinszenatorische Bild des Märtyrers⁵⁶ mit dem des Blasphemien und des Häretikers verbindet: In derselben Geste, in der sich Pasolini in die *imago Christi* projiziert, wird er für Gläubige zum Gotteslästerer, für die atheistische kritische Intelligenz zum Häretiker.

In *Salvatore* heißt es über Pasolini:

Diesen Jesus hat Pasolini zur Hauptfigur seines Evangeliums erwählt.

Wir wollen keinen christlichen Märtyrer (Blutzeugen) aus ihm machen, sondern ihn sein lassen, was er war: ein am Leben teilnehmender, zuzeiten nach Erlösung verlanger Mensch von 1964, zweiundvierzig Jahre alt, hineingeboren ins 20. Jahrhundert Italiens, seine Stimme erhebend in die italienische Nachkriegsgesellschaft, die von Kapital und Konsum bestimmt war – und von einem politisch ausgetragenen Streit um ihn –, erschüttert vom Verschwinden des Menschen und seiner Sprache und seinem nicht auf den Mammon gegründetem Stolz, in seiner anmutigen italienischen Version, der dabei war, in der Globalisierungskelter zu verschwinden.

⁵⁵ Vgl. Barck (Anm. 35).

⁵⁶ Sigrid Weigel verweist auf die Bedeutung von ‚martyrs‘ als ‚Blutzeuge‘; vgl. „Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen“, in: dies. (Hrsg.), *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegern*, München 2007, 11-38, hier: 22. „Von griech. *martyrs* (Zeuge) abgeleitet, geht der christliche Märtyrer zurück auf seine Rolle als Zeuge der Passion CHRISTI und deren Deutung als Sühneopfer. Der Märtyrer stellt sich in die Nachfolge dieses Urbildes eines ‚Opfers für‘, das er bezeugt. Auch um den Preis von Verfolgung und Tötung hält er ‚standhaft‘ an seinem Bekenntnis fest“ (12).

Pasolini war einer, der gesucht und gezweifelt hat und im Evangelium etwas wie sonst nirgendwo fand, das seinem Erlösungsbedürfnis entsprach. Als hätte er in Jesus einen Kombattanten einer Sache, die auch seine war, gefunden. Dazu war er ein Sprach- und Bildmensch und als solcher ein Dichter, wie es sie ganz selten gegeben hat. Ihm verdanken wir diesen Film. (177)

Erschien den Menschen in Matera, mit denen Pasolini seinen Film drehte, der Regisseur als eine Erlöserfigur, so zumindest stellt es der Erzähler von *Salvatore* dar, findet hier eine Identifizierung mit Pasolini als dem Menschen und Dichter statt. Und es ist nicht nur Pasolini, der in Stadlers Roman als Dichter erscheint; auch der Evangelist Matthäus (vgl. 73, 104, 107, 214, 223) wird, wie die anderen Evangelisten, als Dichter und Schriftsteller, Verfasser eines Buchs eingeführt und gegen die bibelkritische Theologie verteidigt, die in den Evangelien nur sekundäre, schlampig recherchierte und abgeschriebene Berichte hat sehen wollen (vgl. 124). Matthäus wird sogar als ein Schriftsteller dargestellt, der „nach dem Diktat des Engels“ geschrieben hat (171)⁵⁷. Im Abschnitt „5. Die Magd der Theologie“ führt Stadler aus, dass Pasolinis Film keine „ancilla theologiae“ sei, d.h. nicht im Dienst der Theologie und der Kirche stehe (vgl. 184). Es sei ihm nicht um Wissenschaft oder Theologie gegangen, sondern um eine poetische Vergegenwärtigung des Evangeliums. Und er zitiert Pasolini mit den Worten:

„... ich möchte das Matthäusevangelium getreu in Bilder übersetzen, ohne etwas hinzuzufügen oder wegzulassen... Es ist der poetische Rang des Textes, der mich inspiriert. Ich möchte etwas Dichterisches schaffen, nicht etwas Religiöses im heutigen Sinn, also nichts Ideologisches...“ (185)

Im darauffolgenden Abschnitt „6. Buchstabe und Geist“ geht Stadler harsch mit der kritischen Theologie ins Gericht. Und einmal mehr scheint er mit Jesus sprechen zu wollen, wenn es heißt: „Ich nenne die Theologenzunft: die Schriftgelehrten. Ihnen gilt das größte ‚Wehe!‘ Jesu“ (186). Die Theologen, die behaupten, dass ‚Abba‘ und ‚amen‘ die beiden einzigen authentischen Worte Jesu gewesen seien (vgl. 124), verstoßen Stadler zufolge gegen den Geist des Evangeliums, weil sie dem Wunder keinen Raum geben. Und mit der kritischen Theologie wird auch die Literaturwissenschaft gleich mit auf die Seite der Pharisäer gestellt:

Dabei verstehen diese Theologen sich, wie zum Hohn, als Literaturmenschen und lesen die Bibel als Anthologie der verschiedensten literarischen Formen vom Gedicht bis zum Gesetzestext, von der Kurzgeschichte bis zum Epos und neuen Formen wie dem Evangelium (vgl. die 1975 erstmals erschienene *Einführung in die exegetischen Methoden von Adam-Kaiser-Kümmel*, ein Standardwerk). Um anschließend darüber herzufallen.

⁵⁷ Zum mystischen Diktat vgl. auch Martina Wagner-Egelhaaf, *Mystik der Moderne. Zur visionären Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1989, 98ff.

Alles wegzurationalisieren und wegzuerklären. Und so wird, wie gesagt, auch die Poesie dieses Evangeliums wie der ganzen Heiligen Schrift zerstört, die ja auch ein Sprachkunstwerk ist, für das ein bürokratisch exegetischer Grobian und Wortzähler-Experte, so ein merkwürdiger Literaturwissenschaftler, der sich ein Leben lang mit einem einzigen Buch befasst wie ein Hightech-Experte (früher: Automechaniker) mit einem Auto, trotz aller Gegenbeteuerungen, keinen Sinn haben kann. Wunder sind ihnen dabei die spezielle Märchenform der Heiligen Schrift. (186)

Die kritische Wissenschaft, der tote Buchstabe, wird also gegen den lebendigen Glauben und in eins damit die lebendige Poesie geführt. Es ist das dichterische Kunstwerk, das Evangelium ebenso wie Pasolinis Film, die, lässt man sich auf sie ein, einen Zugang zur lebendigen Glaubenserfahrung ermöglichen. Stadlers polemischer Tonfall lässt an die sprachliche Exzessivität eines Martin Luther denken, dessen performative rhetorische Strategie Antónia Szabari überzeugend als im Dienste des christlichen Glaubensskandalons stehend interpretiert hat. Luther vertrat, ganz im Gegensatz zu Erasmus, so stellt es Szabari dar, eine „theology of offense“⁵⁸, die dann gerechtfertigt ist, wenn es gilt, falsche theologische Lehrmeinungen, wie sie in Luthers Sicht von der katholischen Kirche in Rom vertreten wurden, zu skandalisieren. Was seinerseits ein Skandal ist, nämlich die theologische Irrlehre, muss öffentlich skandalisiert werden, um die Gläubigen aufzurütteln und zu schützen.

IV.

Nicht nur Pasolini und die Evangelisten werden in *Salvatore* als Autoren beschrieben, auch die Salvatore-Figur selbst tritt als Autor auf. Als Wortschaffenden qualifizieren ihn seine Vorträge und seine Tätigkeit als Journalist; darüber hinaus wird er von Anfang an als eine Figur mit Schreiblust eingeführt (vgl. 31). Seit „seiner Turnhallen-Zeit“, so heißt es im Roman, ist er mit dem Gedanken unterwegs, ein Buch zu schreiben (vgl. 26). Hinweise und Anspielungen auf Salvatores Buchprojekt durchziehen den ganzen Roman. So lautet der erste Satz von *Salvatore* „‘Daraus könnte ein ganzes Buch werden!’ sagte Bernadette immer dann, wenn sie nicht mehr weiterwusste“ (9; vgl. auch 88). Dabei ahnt die Leserin zu Beginn der Lektüre noch nicht, dass es um jenes Buch gehen könnte, das sie gerade in der Hand hält. Das Wiedersehen des Films lässt Salvatores Buchprojekt indessen akuter werden:

⁵⁸ Antónia Szabari, „The Scandal of Religion. Luther and Public Speech in the Reformation“, in: Hent de Vries und Lawrence E. Sullivan (Hrsg.), *Political Theologies. Public Religions in a Post-Secular World*, New York 2006, 122-136, hier: 135.

Salvatore hatte sich auch etwas vor diesem Film gefürchtet, den er vor langen Jahren gesehen hatte noch als Kind. Und er bildete sich heute ein, er habe damals mehr verstanden, als er noch gar nichts verstand. Auch darüber und über alles wollte er nun ein Buch schreiben und ihr [d.h. Bernadette] alles sagen. Dass er endlich jenes Buch schreiben wollte, von dem sie immer sprach, und er nicht im Traum daran dachte. (86f.)⁵⁹

Wie eng verflochten Salvatores schriftstellerische Ambition mit Pasolinis Filmprojekt ist, wird im Roman programmatisch formuliert: „(Und am liebsten hätte Salvatore aus diesem Film, der doch nur die Verfilmung eines Buches war, und nicht irgendeines, es war das Buch der Bücher, wieder ein Buch gemacht.)“ (136). Dieses Buch, dieser Roman, der am Ende seine Romanform aufgesprengt hat, liegt also in einer selbstreferenziellen Geste vor und lässt den ganzen Salvatore-Komplex auch als Inszenierung von Autorschaft im Licht (resp. in den filmischen Licht-Bildern) des Evangeliums erscheinen. In *Tohuwabohu*, der Sammlung heiliger und profaner Texte, die Stadler anlässlich des 11. September 2011 veröffentlicht hat, bezeichnet er die Verfasser heiliger Schriften als ‚Autoren‘.⁶⁰ Und von den Verfasserinnen und Verfassern profaner Texte heißt es:

Schreiben heißt: weiterschreiben. Sämtliche Autoren, die in Teil II [seiner Sammlung *Tohuwabohu*] erscheinen, sind ohne die Vorgabe der Heiligen Schrift der Bibel oder ohne Voraussetzung des ersten Buches Koran nicht denkbar. Genau besehen, ist jedes Buch, das im Umfeld der Offenbarungsreligionen geschrieben wurde, eine Variation der Heiligen Schrift. Und wäre es noch als Antithese formuliert. Kein einziges der Beispiele (um solche handelt es sich) ist denkbar ohne den Text, die Vorlage, das Buch der Bücher, in welchem Verhältnis zu dieser Vorlage der jeweilige Autor auch immer gestanden haben mochte.⁶¹

⁵⁹ Der erste Satz, den Salvatore schließlich zu Papier bringt, lautet: „Bis Hildesheim schaffst du es nie“ (91). Auf seiner Norddeutschlandreise geht Salvatore der Gedanke durch den Kopf „Christus war nur bis Hildesheim gekommen“ (53). Der intertextuelle Verweis auf Carlo Levis *Cristo si è fermato a Eboli* (dt. *Christus kam nur bis Eboli*, 1945) stellt die moderne Gottlosigkeit Levis Schilderung der infrastrukturellen Rückständigkeit des südlichen Italien gegenüber, wo seiner Meinung nach noch nicht einmal das Christentum mehr darstellt als eine Form des Aberglaubens. Im Übrigen schildert Carlo Levi in seinem Buch auch die besonders katastrophalen Zustände in Matera, jenem Ort, an dem Pasolini seinen Film drehte. Bereits in *Sehnsucht* spielen das Motiv und die Formulierung „Christus kam nur bis Hildesheim“ eine Rolle (Stadler [Anm. 17], 64; vgl. auch 209).

⁶⁰ „Die Autoren der heiligen Schriften sind also zunächst einmal Realisten: sie haben die Welt und ihre Menschen vor sich, und sie gehen von ihr und ihnen aus und beschreiben sie in ihrer Faktizität. Aber das kann nicht alles sein; und nicht einmal das Entscheidende. Irgendwann erscheint Gott, begegnet der Mensch Gott; [...]“ (Stadler [Anm. 9], 21).

⁶¹ Stadler (Anm. 9), 27.

Das gilt also offensichtlich auch für sein eigenes Buch, seine Bücher. Die Autorschaftsthematik in *Salvatore* steht einmal in Verbindung mit dem bereits genannten romantisch-christlichen Sehnsuchtsmotiv und ist zum anderen eng bezogen auf die Thematisierung des Glaubens, der in Stadlers Roman auch als Glaube an die Fiktion verhandelt wird. Ein fiktionaler Text funktioniert in den Köpfen seiner Leser/innen, Samuel Taylor Coleridge zufolge, nur unter den Bedingungen einer „willing suspension of disbelief“⁶², also der gewollten Aussetzung des Nichtglaubens, will sagen, der Bereitschaft des Rezipienten, sich auf ein fiktionales Werk und seine Handlung einzulassen. Szabari weist darauf hin, dass das, was Luther der skandalträchtigen Irrlehre der katholischen Orthodoxie entgegensetzt, nichts anderes als das affektive Moment, die Leidenschaft des Glaubens ist, die Luthers skandalisierende Rhetorik rechtfertigt.⁶³ Der Glaube bzw. das Glaubekönnen ist etwas, das in *Salvatore* nur unter den Bedingungen des Unglaubens stattfindet. Wiederholt ist die Rede davon, dass der Ich-Erzähler Tage hat, an denen er nichts glaubt. Allerdings gibt es auch die genderreflexiv zunächst irritierende Formulierung, dass der Erzähler „seine Tage“ der Sehnsucht habe:

Und würde es und alles, worauf er gewartet hätte, nicht wahr geworden sein, so wäre wenigstens seine Sehnsucht nach ihm, vielleicht sogar nach jenem Ihm, dem ganz Anderen, wahr gewesen. Wenn er seine Tage hatte. Und ein solcher Tag war heute. (37)

„Auch ich habe meine Tage, manchmal glaube ich an nichts, manchmal an alles“, heißt es an anderer Stelle (186). Die „Tage“ scheinen also einen ambivalenten Zustand der Suspension zu markieren, in dem religiöse und geschlechtliche Irritation eine transgressive strukturelle Verbindung eingehen.⁶⁴ Glaube ist nichts Gesichertes, kein Dauerzustand, der sich arretieren lie-

⁶² Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, London 1952, 147: „In this idea originated the plan of the *Lyrical Ballads*; in which it was agreed that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.“ Gott bzw. die Religion als Fiktion des Menschen stellt das Grundaxiom der religionskritischen Philosophie im 19. Jahrhundert von Feuerbach bis Nietzsche dar.

⁶³ Vgl. Szabari (Anm. 58), 127.

⁶⁴ Auch der Erzähler von *Sehnsucht* hat ‚seine Tage‘: „Also sagte ich mir: Du kommst gerade noch rechtzeitig in die Himmelfahrtsmesse, vorausgesetzt, es gibt eine katholische Kirche an diesem Ort. Auch ich hatte meine Tage. Von da vielleicht die Hoffnung auf etwas ganz anderes, und wäre es Christi Himmelfahrt gewesen“ (Stadler (Anm. 17), 62; vgl. auch 69). Dass der Ich-Erzähler „seine Tage“ hat, fügt sich in die Tatsache, dass der *Sehnsucht*-Roman auch eine Coming out-Geschichte darstellt. Die beschriebene Kindheit und Jugend stehen im Zeichen des offenkundigen Andersseins (vgl. auch das erste „Anzeichen von Transvestitismus“ (25), das der Ich-Erzähler vermerkt).

ße. Er gelingt nur, so heißt im Text, solange Salvatore den Film sieht, d.h. sich auf die fiktionale filmische Realität einlässt – „Und auch noch auf dem Nachhauseweg“ (196). Der Glaube braucht also ein Medium, das die Kraft der Vergegenwärtigung hat. Dies mag der Grund dafür sein, weshalb der Text beständig Salvatore mit Jesus, Jesus mit Pasolini, Pasolini mit Salvatore, Salvatore mit Matthäus und alle anderen im *Salvatore*-Roman versammelten auktorialen Instanzen – mit Auerochs gesprochen⁶⁵ – ‚verwechselt‘. Dabei scheint es auf den *Prozess* der literarischen Verwechslung anzukommen, nicht auf ein identifizierbares, im wahrsten Sinne des Worts fest-stellbares Ergebnis. Die gesamten ‚Verwechslungs‘akte verweisen letztlich auch auf den Autor Arnold Stadler, auch hier ohne diesen mit einer im Roman auftretenden Figur im eigentlichen Sinne identifizieren zu wollen. Man muss dabei gar nicht auf außertextuelle Informationen wie Stadlers Theologiestudium oder seine Homosexualität zurückgreifen, um im Spiegelkabinett zwischen dem ehemaligen Theologiestudenten Salvatore und dem Homosexuellen Pasolini auch eine Figur namens Arnold Stadler wahrzunehmen. Arnold Stadler ist als auktoriale Instanz dadurch von Anfang an *im* Text, dass Salvatore, wie vermerkt, als Leser eines Stadlerschen Romans auftritt, nämlich des *Sehnsucht*-Romans, mit dessen Protagonisten gleichfalls Verwechslungsmöglichkeiten bestehen und aus dem im Motto des II. Teils von *Salvatore* direkt zitiert wird (vgl. [151]). Stadler schreibt sich überdies als Übersetzer in die Autorschaft des Matthäus ein: Die im Evangelium geschilderte Berufung des Matthäus (Mt 9, 9ff.) wird im Roman in der Übertragung von Arnold Stadler wiedergegeben und auch mit dem Namen des Autors unterzeichnet (vgl. 197). Da es sich um eine Schlüsselstelle für den Roman handelt, sei sie ausführlich zitiert:

Als Salvatore weiterging, sah er einen am Zoll sitzen, bei Geld und Welt, und sagte zu ihm: „Matthäus, komm, gehen wir! – Folge mir nach!“ Und er stand auf und folgte ihm. Bald waren sie in seinem Haus beim Essen, das Haus war voller Sünder und nichtsnutzigen Volks, und sie alle aßen zusammen, Salvatore, diese Leute und alle, die er in dieses dubiose Haus mitgebracht hatte. Ein paar alte Pharisäer sahen das und warfen Salvatores Jüngern vor: „Wie kann euer Meister zusammen mit diesem Gesindel essen?“ Er aber hörte das und ließ sie wissen:
„Nicht die Gesunden brauchen den Arzt, sondern die Kranken! Ich will Barmherzigkeit, und nicht irgendwelche Opfer! Die Sünder zu rufen, nicht die Gerechten:
Deswegen bin ich hierhergekommen.“

Die Berufung des Matthäus (Mt 9,9ff.)

⁶⁵ Vgl. Anm. 31.

Übertragung: Arnold Stadler (197)

Dass Arnold Stadler hier als Übertragender genannt wird, ist mehr als nur eine Information und Quellenangabe; in der performativen Ordnung des Textes indiziert die Angabe den Autor Arnold Stadler als Quellpunkt und Vermittlungsinstanz der den Roman motivierenden Verwechslungsakte. Wo Stadlers Übertragung der Bibelstelle von „Salvatore“ spricht, ist in der Luther-Übersetzung und in der Zürcher Bibel die Rede von „Jesus“. Man muss den Autor also nicht erst in den Text hineinlesen, er ist in vielfachen Andeutungen und Bezügen enkodiert. „Ecce auctor“ hat Oliver Jungen entsprechend in seiner *FAZ*-Rezension die Poetik von *Salvatore*, in der alles auf den Autor hinzuweisen scheint, zusammengefasst.⁶⁶ Einmal mehr erscheint der Autor mit Agamben, der im Übrigen in Pasolinis Film als Jünger Philippus zu sehen ist, als Geste, und zwar in diesem Fall als eine Geste des Zeigens. Sie ist als Teil der romaninternen Skandalpoetik zu lesen, deren Agent und Figur in Stadlers Buch neben Jesus Christus, dem Salvatore, der Autor und Regisseur Pier Paolo Pasolini ist. Er vermochte, nicht zuletzt mit seinem Jesus-Film, noch jene Art von Skandal zu provozieren, die ein Buch wie *Salvatore* im Jahr 2008 nicht mehr hervorzurufen vermag, weil ein Autor wie Stadler, auch wenn er sich mit Jesus identifiziert, kein Träger öffentlichen Interesses ist. Stadlers Wettern gegen die kritische Theologie ist mit Szabari als Teil jener textimmanenten Skandal-Poetik zu verstehen, die den Roman *Salvatore* indes im Kern motiviert. Wie Jesus im Evangelium und entsprechend in Pasolinis Verfilmung aufgebracht die Händler aus dem Tempel wirft, weil sie aus dem Bethaus eine Räuberhöhle gemacht haben, tritt Stadler in seinem *Salvatore*-Text als Skandalierer auf, der die kritischen Theologen, die im Evangelium nur eine Erzählung sehen, am liebsten aus dem Tempel Gottes werfen würde – wenn sie sich, seiner Meinung nach, nicht schon längst selbst aus dem Gotteshaus hinauskatapultiert hätten. Dem alttestamentlichen Skandalon-Begriff entsprechend, der den Abfall des Volkes Israel von Gott beschreibt, tritt Stadler in seinem Text als Skandalierer auf, der im Zeichen des neutestamentlichen Skandalons, dem Kreuzestod Christi bzw. im Glauben an die Erlösung durch den am Kreuz gestorbenen Erlöser, den skandalösen Abfall der Bibelkritik vom rechten Glauben gleichsam rückgängig zu machen sucht. Zudem zeigt sich an dieser Stelle die von Cornelia Blasberg

⁶⁶ Jungen, „Arnold Stadlers ‚Salvatore‘.“, *FAZ*, 27. 12. 2008. Jungen weist darauf hin, dass in *Salvatore* ein anderer Stadler spricht als derjenige des früheren Werks: „Dieser Arnold Stadler also ist es nicht, der uns hier begegnet. Es ist vielmehr jener, den die Literaturkritik nur in Kauf nahm: der entblößte Confessor, Ecce auctor. Seine Katholizismusobsession wollte man gerne als Spleen sehen, als Kauzigkeit, an welcher sich Lakonie und Wortwitz entzünden konnten. Aber die Suche nach Heilsgewissheit, die gigantische Sehnsucht, das ‚Dazugehörigkeitsverlangen‘, bildet doch den Glutkern von Stadlers Schaffen.“

herausgearbeitete Ambiguität des Skandals, die den Skandalierer strukturell und potentiell selbst zum Skandal werden lässt⁶⁷. Dass der Autor von *Salvatore* jedoch tatsächlich bezüglich der eigenen auf's Spiel gesetzten Autorschaft in die Nachfolge des ungleich skandalmächtigeren Pier Paolo Pasolini tritt, wird in der folgenden Äußerung deutlich, in der es heißt,

[...] dass dieses Projekt [die Verfilmung des Matthäus-Evangeliums; M.W.-E.] seine [Pasolinis; M.W.-E.] ganze Karriere als Schriftsteller ernsthaft gefährdete. Er meinte damit wohl gleichermaßen sein Ansehen als Störenfried der italienischen, weithin säkularisierten Mainstream-Gesellschaft und als intellektuelle Leitfigur der Linken, als wäre er nun an die katholische Kirche verloren, wie auch an seinen geistigen Lebensweg. (178)

Pasolini hatte also gleichermaßen wie Stadler vierzig Jahre später einen Ruf zu verlieren: den Ruf des kritischen Intellektuellen, der ebenso wie die kritischen Theologen rationalisiert und distanziert. Dieser kritischen Distanz steht das bedingungslose Sich-Einlassen auf die ‚frohe Botschaft‘ des Evangeliums gegenüber, die ein Versprechen Gottes darstellt.⁶⁸ Für Salvatore sind es die auch in Pasolinis Film nachdrücklich gesprochenen Schlussworte des Evangeliums „Und siehe, ich bin bei euch alle Tage bis an der Welt Ende“ (Mt 28,20), die zur Herausforderung des Glaubens werden und in Stadlers Roman geradezu eine Leitmotivfunktion erhalten (vgl. 148, 154, 189): „Den schönsten Satz, den Menschen hören können, solange sie leben, hat sich der Evangelist als letzten aufgespart“ (189), heißt es da.

Stadler spricht in *Salvatore* auch von Pasolinis „skandalös hoffnungslose[m] Film *Salò oder Die 120 Tage von Sodom*“, Pasolinis letztem, im Jahr seines Todes fertig gestellten Film, mit dem er Grausamkeit und Perversion des Faschismus anprangerte und der in Italien als so anstößig empfunden wurde, dass er auf den Index gesetzt wurde. In seiner von Gewalt- und Sexualphantasien geprägten Bildersprache stellt sich der Film wieder auf die alttestamentliche Seite des Skandals, auf die der Titel denn auch anspielt, d.h. auf die Seite des Abfalls von Gott und das impliziert in diesem Zusammenhang den Abfall von allen moralischen Wertmaßstäben.

So sehr bei Pasolini und Stadler das Skandalon der identifizierenden Glaubensunmittelbarkeit beschworen wird, so unübersehbar ist doch, in welchem Maße die Medialität des Visuellen eingesetzt wird, um eben den Effekt gläubiger Präsenz zu erzielen. Dies mag als Paradox erscheinen, ist aber mit jenem Perspektivenwechsel erklärbar, der das Bild nicht als Paradigma

⁶⁷ Vgl. Cornelia Blasberg, „Skandal. Politische Pragmatik, rhetorische Inszenierung und poetische Ambiguität“, in: Frauke Berndt, Stefan Kammer (Hrsg.), *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz*, Würzburg 2009, 269-289.

⁶⁸ Vgl. Szabari (Anm. 58), 127.

zeichenkritischer Differenz wahrnehmen möchte, sondern in der Funktion, in der Bilder in der christlichen Tradition seit je gestanden haben, als Hinführung zur religiösen Vergegenwärtigung. Für Pasolini, der in Interviews wiederholt seine Ungläubigkeit betonte,⁶⁹ war dieser Impuls zweifellos politisch motiviert, im Falle Stadlers – und im Hinblick auf das Thema der Autorschaft erscheint dies als bedeutsam – verbindet sich mit der individualgeschichtlichen Perspektive auf die autofiktionale Hauptfigur seines Romans ein über die Literatur hinausgehender kultur- und theologiekritischer Einspruch.

Neben Pasolinis Film spielt in *Salvatore* noch ein weiteres visuelles Medium, Caravaggios Gemälde *Berufung des Hl. Matthäus* eine wesentliche Vermittlungsrolle.⁷⁰ Die Bedeutung des Bilds für den Roman ist so maßgeblich, dass es im Buch in Schwarzweiß reproduziert ist (vgl. 198) und ein Ausschnitt des Gemäldes, das Gesicht Salvatores, des Erlösers, auch für den Schutzumschlag verwendet wurde.

⁶⁹ Vgl. auch „Pier Paolo Pasolini, ‚Edipo Rè‘“, *Cahiers du Cinéma* Nr. 195 (1967), 13-16, hier: 13.

⁷⁰ Auch in Martin Walsers Novelle *Mein Jenseits* findet die Auseinandersetzung mit dem Glauben über Bilder statt, die der Protagonist Augustin Feinlein in Rom sieht. Es sind die Bilder, insbes. die *Madonna dei Pellegrini* von Caravaggio in der Basilika des Heiligen Augustin (vgl. Walser (Anm. 28), 30ff., 75), die den Protagonisten religiös inspirieren. Der Bilderdiskurs setzt sich in *Mein Jenseits* im Reliquiendiskurs fort. Augustin Feinlein entwendet eine kostbare Reliquie um zu erfahren, dass es in der religiösen Praxis nicht auf die Originalität oder Authentizität der Glaubenszeugnisse ankommt. In diesem Punkt trifft sich die Kernaussage der Novelle mit der Stadler’schen Kritik an der kritischen Theologie; es ist vielmehr auch bei Walser die poetische Kraft des Glaubens, auf die es anzukommen scheint.



Caravaggio, *Berufung des Hl. Matthäus* (1599/1602)

Das Bild zeigt die für Stadlers Roman, aber auch für Pasolinis Film zentrale Episode, die Berufung des Zöllners, der als Sünder von Christus auserwählt und später zu jenem Autor wird, dessen Buch Pasolini verfilmt und das Stadler in Text rückübersetzt hat. Salvatore fühlt sich bei Pasolinis Jesusfigur an diejenige des Caravaggio erinnert:

Dagegen der dreißigjährige Jesus, auch er schön anzusehen, wie auf dem Bild des Caravaggio in der Kirche San Luigi degli Francesi mitten in Rom, das so schön war, dass Salvatore, als er es zum ersten Mal sah, immer wieder fünfhundert Lire in den Kasten warf, damit das Licht wieder anging. (97)

Im II., mit „Dazugehörigkeitsverlangen“ überschriebenen Teil seines Buchs widmet sich Stadler ausführlicher dem Bild. Der zweite Abschnitt dieses II. Teils, der den Titel „Für dich, für mich, für immer. Die Berufung des Matthäus auf dem Bild des Michelangelo da Caravaggio in der Kirche San Luigi dei Francesi zu Rom“ (197ff.) trägt, interpretiert das Gemälde ausführlich. Auch hier – wie könnte es anders sein? – wendet sich Stadler gegen eine ältere kunsthistorische Deutung, die Matthäus in der Bildmitte hat sehen wollen, in der Gestalt des Mannes mit Bart, der mit der ungläubigen Frage „ich?“ auf sich zu zeigen scheint. Stadlers von ihm selbst als „theologisch“ (197) qualifizierte Deutung sieht den Zöllner Matthäus hingegen in dem jungen Mann, der am Ende des Tische sitzt und sich weg zu ducken scheint. Stadler weist darauf hin, dass vor diesem jungen Mann mit dem gesenkten Haupt auf dem Tisch das Geld liegt, das ihn als den Zöllner ausweist. Der Zeigefinger des bärtigen Mannes

deutet Stadlers Interpretation zufolge nicht auf sich selbst, sondern stellt eine Verlängerung des ausgestreckten Armes Jesu dar und zeigt somit auf den sich duckenden Mann am Kopfen- de des Tisches. Die Geraden der Lichtführung weisen gleichfalls auf diese Figur hin (vgl. 199). Caravaggios Gemälde wird in Stadlers Lektüre zum integralen Bestandteil seiner Skan- dal-Poetik. Der Ich-Erzähler (wenn hier überhaupt noch von einem ‚Erzähler‘ die Rede sein kann) beschreibt und analysiert das Bild folgendermaßen:

Und was ist mit dem einen Bein des Zöllners und späteren Apostels? Als wäre es ein gi- gantischer Phallus, auf gut Deutsch: Riesenschwanz, etwas Priapistisches, mein Gott, bist du gescheit. Es zeigt, mit einem Neigungswinkel zum Verschwinden (im Bild auch eine Lichtrichtung), nach unten, verfolgt eine absteigende Linie: Und das soll jetzt alles zu Ende sein? Und überhaupt, was ist mit dem Leben unterhalb der sogenannten Tisch- decke auf diesem Bild? Was mit den *partes inhonestae* dieser Menschen, den Beinen, als wären sie nackt, die ein Eigenleben führen, das auch fanalartig aufscheint. Was ist vor allem mit dem Breitbeinigen in der Bildmitte, der sich von hinten den Augen des Betrachters, jedem, der in der Seitenkapelle vor ihm steht, anbietet? Ein toller Kirchen- maler! (201f.)

Wer hier mit „du“ angesprochen wird, ist nicht eindeutig entscheidbar: Dass tatsächlich Gott gemeint ist, erscheint eher unwahrscheinlich, denn Gott Gescheitheit zu attestieren, trägt im vorliegenden Zusammenhang argumentativ nichts bei. Möglicherweise adressiert sich der Sprecher selbstironisch im Blick auf seine interpretatorische Expertise. Vielleicht spricht er aber auch die Klugheit des Malers an, der am Ende der zitierten Passage ebenfalls im mehr- deutigen Sinn als „toller Kirchenmaler“ bezeichnet wird. Wie auch immer die Bezeichnung „toller Kirchenmaler“ zu verstehen ist, als Ausdruck der Bewunderung, mit einer ironischen Einfärbung oder als Bezeichnung der Verrücktheit, für Stadler, der im Folgenden auch auf die humoristische Qualität des Bildes hinweist, ist das Bild ein „Skandal“. „Der Skandal war nicht, dass es so war [d.h. dass der Maler, wie der Interpret Stadler ausführt, in dem Gemälde verschiedene Ebenen zusammengebracht hat; M.W.-E.], sondern dass Caravaggio es so ge- malt hat“ (217). Wenn das neutestamentliche Skandalon impliziert, dass der Erlöser gerade die Sünder beruft – wie Pasolini die armen Leute in Matera in die höhere Realität seines Films berufen hat –, und auf diese Weise den alttestamentlichen Abfall der Menschen von Gott rückgängig macht, liegt dieses doppelte Skandalon auch in der Ikonographie des Caravaggio- Gemäldes beschlossen: Das alte Skandalon, die Sünde, der Abfall, sind unter dem Tisch dar- gestellt, dort wo es dunkel ist, das Licht, die Erlösung, das neue Skandalon sind in der oberen Bildhälfte erkennbar, da, wo es hell ist – und dass beide aufeinander bezogen sind, wird im erleuchteten Phallus sichtbar. Dass Stadlers Auseinandersetzung mit Caravaggios Bild, aber auch mit Pasolinis Film ein schwuler Subtext eingeschrieben ist, ebenso wie er in *Il vangelo*

secondo Matteo sich zu lesen gibt, ist offensichtlich. Auf die Latenz des Skandalpotenzials, das in der Offenlegung abweichender Sexualität liegt, sei hier nur kurz hingewiesen. Wenn eine bekannte Persönlichkeit sich heute als schwul outet oder geoutet wird, löst das zwar keinen Skandal mehr aus, wird aber gleichwohl in den Medien öffentlich verhandelt. Und gerade im Kontext des Missbrauchsskandals in der katholischen Kirche verbindet sich mit den Vorwürfen der Pädophilie auch, eher latent und unausgesprochen, derjenige der Homosexualität katholischer Priester. Den diskursiven Hintergrund für dieses latente Skandalon bildet die Erotik der ‚Christus-Minne‘, die seit der mittelalterlichen Mystik Bestandteil literarischer und künstlerischer Darstellungstraditionen ist.⁷¹

Autorschaft, so viel dürfte deutlich geworden sein, ist in Stadlers *Salvatore*-Roman eine keineswegs in sich selbst gegründete Position. Sein Autor ist kein Originalgenie, vielmehr ist Salvatore ein ‚schwacher‘, wenn nicht gar ein gescheiterter bzw. scheiternder Autor, der sich im Wechselblick unterschiedlichster intertextueller und intermedialer Bezüge im Akt des Schreibprozesses in dem Maße konstituiert, in dem er seine Erlösungsbedürftigkeit inszeniert. Ganz am Ende, bezeichnenderweise in der Form eines Postskriptums, die man üblicherweise nur persönlichen Dokumenten wie Briefen anfügt, kommt dieser Autor nochmals ins Spiel, indem er sich ein weiteres Mal in das Spiegelkabinett der in *Salvatore* verhandelten skandalösen Autorschaften einfügt:

PS

Das Bild ist auch das Porträt eines Schriftstellers, und nicht irgendeines: Matthäus hat das erste Evangelium geschrieben und wurde schließlich wegen seines Buches umgebracht. Sein Stoff, das Evangelium, bringt die Botschaft, dass der Mensch nicht verloren, dass er gerettet ist, wenn er Jesus-Salvatore folgt. Diesen Schriftsteller hat Caravaggio gemalt im Augenblick seiner Berufung (zum Schriftsteller). Und Pasolini hat aus seinem Buch einen Film gemacht, und nicht irgendeinen. Seine Literatur war so brisant, dass er dafür sterben musste. Wenn wir der Überlieferung folgen wollen. Und ich wollte es. Schließlich aber hat sich sein Buch doch durchgesetzt und hat die Welt verändert. Das kann man nicht von jedem Buch sagen. Kein Wunder, dass dieser Schriftsteller später immer wieder gemalt wurde. Ein Wunder aber vielleicht doch – dieses Bild von Caravaggio, gemalt an der Wende eines Jahrhunderts und am Beginn einer neuen Malerei. (223)⁷²

⁷¹ Vgl. in diesem Zusammenhang etwa die künstlerische Verbindung von Homosexualität und Katholizismus bei dem niederländischen Schriftsteller Gerard Reve oder das filmische Œuvre von Derek Jarman, der sich ebenfalls zum Fürsprecher einer homosexuellen Ästhetik machte. Jarman arbeitete als Designer an Ken Russells Film *Savage Messiah* (1970) mit und drehte eine filmische Biographie über Caravaggio (*Caravaggio*, 1986).

⁷² Bemerkenswerterweise hat sich auch Navid Kermani zum Zeitpunkt des Erscheinens von Stadlers *Salvatore* mit Caravaggios „Die Berufung des heiligen Matthäus“ befasst. In einem Artikel vom 29. November 2008 in der *Neuen Züricher Zeitung* spricht er

vom Wunder, das die Berufung des Zöllners darstellt, von der „Erscheinung des Himmlischen für die Irdischen“. Das Wunder besteht darin, dass Matthäus dem Ruf Christi ohne Wenn und Aber folgt und damit von einer Minute auf die andere sein altes Leben aufgibt, um ein neues Leben zu führen. Kermani verbindet das biblische Wunder, wie Stadler, mit dem Motiv der Sehnsucht und bezieht es gleichfalls auf seine Rolle als Autor in einer Welt, in der sich solche Wunder nicht mehr ereignen: „Der Finger könnte auf jeden zeigen, immer. Die Tür hinter mir könnte aufgehen und der in der Tür steht, mein Leben zersprengen, das Sehnsuchtsmotiv der deutschen Romantik: Nichtsahnend ging ich aus dem Haus, als plötzlich..., nur dass meine Aufgabe darin besteht zu beschreiben, dass nichts plötzlich passiert, nichts die Realität mehr erweitert ausser in Büchern, auf Bildern.“ Navid Kermani, „Es könnte jeder sein – Caravaggios ‚Die Berufung des heiligen Matthäus‘“, *Neue Züricher Zeitung*, 29. 11. 2008 (http://www.nzz.ch/nachrichten/panorama/es_koennte_jeder_sein_caravaggios_die_berufung_des_heiligen_matthaeus_1.1326341.html [12. 12. 2008]) (den Hinweis auf diesen Artikel verdanke ich Christian Schmitt).