Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 30 (1970)
Heft: 12

Artikel: Zurück zur Poesie und Sakralität : zu "Teorema" von Pier Paolo Pasolini
Autor: Gregor, Paul
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-964547

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Zurück zur Poesie und Sakralität

Zu «Teorema» von Pier Paolo Pasolini

Im Jahre 1967 erkrankt Pier Paolo Pasolini an einem Ulkus (Geschwür). Während der Rekonvaleszenz schreibt er sechs Tragödien in Versen und das Treatment zu «Teorema» (1968, Fb 10/68, S. 147 f., Fb 6/69, Fb 5/70, S. 71 f.) Im gleichen Jahre dreht er «Edipo re» (Fb 12/68), und Teile seiner Tragödien gehen in «Porcile» (1969, Fb 1/71) und «Medea» (1969, Fb 6/70) ein. Die Beschäftigung mit der antiken Mythologie ist also für diese Jahre offenkundig. Mit ihr stehen zwei andere Quellen im Zusammenhang: Die Lektüre Sigmund Freuds und die Auseinandersetzung mit dem Strukturalismus bei C. Lévi-Strauss füllen eine gewisse Lücke aus, die sich nach «Uccellacci e uccellini» (1965) eingestellt hat. Die «Grossen Vögel und die kleinen Vögel» rechnen mit dem Marxismus togliattisch-stalinistischer Prägung ab. Übersehen wir nicht, dass Pasolini ein einziges Jahr Mitglied der Kommunistischen Partei, nämlich 1948, war und durch die Lektüre Gramscis, den Daniel Guérin mit Recht den Anarchisten beizählt, zu einer humanistischeren, vor allem volksverbundeneren Konzeption des Marxismus gelangte. Psychoanalyse, Strukturalismus und Mythologie ergänzen also in den letzten Jahren das sozialkritische Denken, dem sich der Lyriker, Romanschriftsteller und Regisseur Pasolini seit jeher verpflichtet wusste. Aber auch in ästhetischer Hinsicht hat er eine Wandlung durchgemacht. Dazu folgende Hinweise.

Struktur

Es fällt jedem Kritiker auf, wie klar, vielleicht allzu klar «Teorema» gegliedert ist. Der Film zerfällt schematisch in zwei Teile. Im ersten Teil wird die Begegnung mit dem Gast geschildert, im zweiten Teil die Folgen dieser Begegnung. Im Mittelpunkt steht der Gast als Hauptperson. Um ihn gruppieren sich in klarer Ordnung Mutter Lucia, Vater Paolo, der Sohn Pietro, seine Schwester Odetta und die Dienstmagd Emilia. Wenige andere Personen stehen am Rand. Pasolini erzählt im ersten Teil der Reihe nach die Begegnung jeder Gestalt mit dem Gast und fährt in gleicher Weise im zweiten Teil fort. Jeder Teil zählt zwischen zwanzig und dreissig Sequenzen. Nur die Geschichte Emilias ist etwas komplizierter aufgegliedert.
Es besteht kein Zweifel, dass dieser geradezu mathematische Aufbau seine Wurzeln im strukturalistischen Denken hat, das die traditionalistisch-illusionistische Erzählweise durchschaut, auf die Grundelemente zurückführt und daraus ein Kunstwerk neuer Art macht. Pasolini gewinnt einen neuen «Standpunkt», der ihm eine neue Distanz zu den Personen einbringt, mit denen er sich als Lyriker nur allzu gerne identifiziert. Dass diese Distanznahme, um die übrigens auch Antonioni immer so ringt, ein Element grösserer Intensität beinhaltet, wird unter anderem klar, wenn wir das «Vangelo secondo Matteo» (1964, Fb 6/65, Fb 5/70, S. 73) und vielleicht sogar «Uccellacci e uccellini» zum Vergleich beiziehen, wo das Poetische fast im Übermass die Erzählweise bestimmt.
Denn es geht Pasolini — wie Michelangelo Antonioni und Jean-Luc Godard — in erster Linie um das Poetische. Im Gegensatz jedoch zu Godard, für den alles schön ist, was vor die Kamera kommt, bleibt der Regisseur von «Teorema» ideellen, um

---

Das «Akademische Filmforum 1970» vom 21./22. November in Luzern war dem Werk P. P. Pasolinis gewidmet. In diesem Zusammenhang drucken wir diesen Vortrag von Dr. P. Gregor ab, den er an einem Filmkurs der Aargauer Mittelschullehrer gehalten hat. — Die Zitate sind entnommen aus: Film 2/66 und «Teorema oder die nackten Füsse», Piper, München 1969. — Unsere Leser seien darauf aufmerksam gemacht, dass die von Dr. Gregor für das Filmforum zusammengestellte fünfzigseitige Dokumentation «Der Fall P. P. Pasolini» (Biographie, Filmographie, Bibliographie, Zitate) mit einer Fülle von Material zum Preis von Fr. 8.— bezogen werden kann bei: Akademisches Filmforum, Dammstrasse 11, 6280 Hochdorf.

nicht zu sagen ideologischen Strukturen verhaftet, welche der erlebten Welt, die an und für sich dem Chaotischen zuneigt, zu einer Ordnung verhilft. Das Wort «Ideologie» hat bei Pasolini einen durchaus positiven Sinn. Philosophisch bedeutet es sittliches Bewusstsein, filmisch zum Beispiel Kamerawinkel. In dieser Hinsicht ist er mit Bresson verwandt, den er sehr hoch einschätzt. Wir dürfen nicht ausser acht lassen, dass sich Pasolini bewusst an ein Publikum wendet. Der Adressat des «Vangelo» war noch das Volk, indem er den Kulturbegriff Gramscis teilte, der, wie Lenin und Eisenstein um 1918 mit ihrem Proletkult, die Revolution von unten her anstrebte. Aber das «Vangelo» fand gerade in Süditalien, wo es gedreht wurde, keinen Anklang. Mit den neuen Filmen wendet sich Pasolini direkt an die Bourgeoisie. Bei ihr will er einen Bewusstseinswandel erzeugen, indem er ihr die offensichtliche Zerfallenheit wie in einem Spiegel vor Augen hält. «Teorema» heisst ja «Lehrsatz». Auch das didaktische Moment ist eine der Ursachen des einfachen formalen, ja fast formalistischen Gesamtaufbaus des Films.

Subjektivierung und Stil

Entscheidender aber als das dramaturgische ist eben das poetische Anliegen Pasolinis. Eine Erzählung wird poetisch, sagt er, wenn sie dem «discorso libero indiretto», der freien, indirekten Rede, folgt. In der Literatur ist die «freie, indirekte Rede» das Hineinversetzen des Autors in die Seele des Darstellers. Sie unterscheidet sich vom inneren Monolog, der bloss eine vom Autor nacherlebte Rede einer Person ist, «die zumindest ideell seiner Generation und sozialen Stellung entspricht». In der bürgerlichen, nicht klassenbewussten Literatur (das heisst, in der Literatur, die sich mit der gesamten Menschheit identifiziert) ist die indirekte freie Rede oft nur ein Vorwand: Der Autor konstruiert eine Gestalt, die womöglich eine erfundene Sprache spricht, um seine persönliche Interpretation der Welt zu geben (zum Beispiel Dante). Die klassenbewusste freie, indirekte Rede ist naturalistischer (man denke an die modernen italienischen Romanschriftsteller wie Moravia, Carlo Levi, aber auch an Pasolini selber). Der poetische Film verfügt aber nicht über die Möglichkeiten der freien indirekten Rede, weil er sich nicht auf die gesprochene Sprache stützen kann. Bei ihm wird der «discorso libero indiretto» zur «soggettiva libera indiretta», zur «freien, indirekten Subjektivierung». Was bedeutet das? Der Regisseur versetzt sich so in seine Figur, dass er die sichtbare Welt nicht so zeigt, wie er sie als Regisseur und Zuschauer sieht, sondern so, wie die Figur sie wahrnimmt und erlebt. Die «Subjektivierung» betrifft also die Figur, nicht den Regisseur, ausser natürlich insofern er Künstler ist. In «Il Vangelo secondo Matteo» sah sich Pasolini vor das Problem gestellt, gläubige Menschen als Gläubige zu zeigen, obwohl er selber Atheist war. In «Teorema» stellt er vier verschiedene Vertreter des Kleinbürgertums dar, obwohl er sich ihrer Gesellschaftsklasse gegenüber gleichzeitig kritisch, wenn nicht feindlich verhält. Durch die «Subjektivierung» gelingt es ihm, künstlerisch authentische Figuren zu schaffen. Jede von ihnen hat ein autonomes Leben. Um dieses dem Zuschauer begreiflich zu machen, kann sich der Regisseur nicht auf das Wort verlassen, sondern muss alles auf das Bild abstellen. Wohl schreibt Pasolini zuerst ein Treatment und misst dem Drehbuch eine grosse Bedeutung bei. Das geschriebene Drehbuch ist jedoch ein literarisches Kunstwerk, das sich vom Film wesensmässig unterscheidet. Bei der Realisierung des Filmes überlässt er sich weitgehend der visuellen Intuition. Die Aussage des Filmes ist somit nie abstrakt. Sie ist vielmehr eine Frage des Stils: «Die wesentliche Charakteristik der ‚freien, indirekten Subjektivierung'», sagt er, «besteht also darin, dass sie nicht ein linguistisches, sondern ein Stilelement ist. Man könnte sie somit als einen ‚inneren Monolog' ohne begriffliche und philosophisch-abstrakte Züge definieren». Was heisst aber Stil beim Film? Er geht von anderen Voraussetzungen aus als der literarische Stil. Die Sprache besitzt ein feststehendes Vokabular und eine allgemein verbindliche und gebräuchliche Grammatik. Der Dichter wählt aus dem vorgegebenen Sprachmaterial aus. Der Film hingegen kennt sozu-

sagen keine durch Geschichte und Konvention sanktionierte Wortlisten und Grammatikregeln. Im Zentrum des Bildes steht zwar immer der Gegenstand. Der Gegenstand allein sagt aber noch nichts aus — oder aber er sagt alles Mögliche aus, was zu seinem Verständnis auch nichts beiträgt. Gerade der Film, der künstlerischen Anspruch erhebt, läuft Gefahr, zu vieldeutig und darum unverständlich zu werden. Deshalb ist Stil nötig. Er ist darum möglich, weil jeder fotografierte Gegenstand nie bloss objektiv da ist, sondern beim Betrachter Assoziationen, Gefühle und Gedanken auslöst. Er ist immer Bedeutungsträger, also Zeichen. Mittels der Filmtechnik holt der Regisseur jene Bedeutungen hervor, die er für wichtig erachtet. Das blosse Bild (italienisch «imagine») wird also beim Kunstfilm zum «im-segno», zum Bildzeichen. Dieses «im-segno» dringt tief in den Zuschauer hinein, bis ins Unterbewusste, bis in den Ursprung. Ursprung aber ist Poesie. Die freie, indirekte Subjektivierung ist somit der Stil, der ursprüngliche Poesie ermöglicht. Pasolini sagt: «Sie vertieft ... die Ausdruckskraft der traditionellen, erzählerischen Konvention durch eine Art Rückkehr zum Ursprung: durch die technischen Mittel des Films findet sie zu ihrem ursprünglichen, onirischen, barbarischen, ungeordneten, aggressiven und visionären Wesen zurück.» Um «Barbarei» geht es letztlich bei Pasolini. Er sagt, dieses Wort sei jenes, das er am meisten liebe. Barbarei ist bei ihm nicht die zerstörerische, sondern die ursprüngliche Kraft, auf der alles andere aufbaut. Das ist für ihn im Ästhetischen so, aber auch im Psychologischen und Sittlichen, daher auch im Politischen.
Wenn wir also «Teorema» besser verstehen wollen, müssen wir unser Augenmerk auch auf die stilistischen Gegebenheiten richten. Die Wahl der Schauspieler und deren Gesichter, ihr Blick und Mienenspiel, ihre Haltung und Gebärden, ihre Kleidung und Frisur, die Innen- und Aussenräume, in denen sie sich bewegen, die Möbel, Teppiche und andere Gegenstände, die Jahres- und Tageszeit, die den Figuren eigene, äusserlich wahrnehmbare Art zu handeln (oder auch nicht zu handeln) — das sind alles Elemente, die vom Gegenstand her auf eine gewisse Bedeutung hinweisen. Die langen Einstellungen im ersten Teil, das helle Licht und die herrlichen Farben, ein ungesuchter, fast banaler Aufnahmewinkel, übersichtliche Bildausschnitte und ein seltsam monotoner und doch irgendwie gestörter, nicht von einem fassbaren Grund getragener Rhythmus vermitteln den Eindruck von Reichtum, trägem Luxus, innerer Leere, denen die Angehörigen der Bourgeoisie ausgesetzt und verhaftet sind. Der Film ist ja an Handlung ziemlich arm, vor allem im ersten Teil am Anfang. Pasolini übermittelt den Eindruck von Langeweile durch die Art, wie er die Familie filmt. Ganz anders ist hingegen sein Stil bei der Dienstmagd Emilia im zweiten Teil. Hier stellt er die Welt Emilias dar, wie sie diese erlebt. Er verwendet die Stilmittel der Volkspoesie, der Heiligenlegenden und des katholischen Brauchtums. Anderseits wird der Gast im ersten Teil für das Bürgermilieu zu einer göttlichen Gestalt, weil dieses in seiner psychologischen Verfassung dazu bereit ist und ihn so sehen will. Die Schönheit des Jünglings ist nicht «wirklich» im objektiven Sinn, sondern subjektiv: jeder Beteiligte projiziert in ihn sein Bild von der absoluten Schönheit. Wir können ihn letztlich bloss verstehen, wenn auch wir als Zuschauer uns wie der Regisseur in jede einzelne Gestalt hinein versetzen. Von ihnen her begreifen wir, wie gewisse Dinge für sie bedeutsam werden, wie zum Beispiel die weissen Wäschestücke für Lucia, die der blosse Zuschauer als banal oder, wie in diesem Falle, als peinlich empfindet. Wie sehr das subjektive Erleben die sogenannte objektive Wirklichkeit verändern kann, zeigt das Schlussbild, wo Paolo in die Wüste geht. Diese Wüste könnten auch die Strassen Mailands sein. Er empfindet jetzt die Welt als Wüste, und Pasolini schreckt nicht davor zurück, sie auch als solche darzustellen.

Eine Parabel von der echten und falschen Identifizierung

Nun scheint es aber nicht unangebracht, einige Hinweise auch auf den Inhalt und die psychologischen Hintergründe dieses Films zu geben.

Hier finde ich zwei Verse wichtig, die im 24. Kapitel des — übrigens nachträglich verfassten — Textbuches stehen:

«... La nostra esistenza non è che un folle identificarsi con quella dei viventi che qualcosa di immensamente nostro ci mette vicino.»
(«... Ist doch unser Dasein nichts als ein irres Identifizieren mit dem Dasein anderer Menschen; etwas, das unermesslich uns selber ist, stellt uns ihm zur Seite».)

Der Mensch ist also vom Drange erfüllt, sich mit anderen Menschen zu identifizieren. Es gibt eine unschätzbare Kraft in ihm, die ihn zum Andern hindrängt. Es ist seine eigenste Kraft, sein Selbst.
«Teorema» ist nichts anderes als die Parabel von der echten und falschen Identifizierung.
Die Glieder der Bürgerfamilie identifizieren sich falsch, das heisst nur unvollkommen. Emilia identifiziert sich richtig, das heisst total.
Die «durchschnittlichen Leute», diese «Kleinbürger im ideologischen, nicht ökonomischen Wortsinn», diese Industriellenfamilie hat ihre Moral auf den Besitz ausgerichtet. «Haben» bedeutet ihr mehr als «Sein», um mit Gabriel Marcel zu sprechen. Vor der Ankunft des Gastes identifiziert sich der Vater Paolo mit seiner Fabrik, die Gattin Lucia mit dem Luxus, die Tochter Odetta mit dem Vater und der Sohn Pietro mit dem Entwurf von sich selbst als Künstler. Bei Emilia könnte man von einer Dienst-Identifikation mit ihrer Herrschaft sprechen. Diese Art von noch undefinierter Existenz ist menschlich begreiflich. Nichtsdestoweniger ist sie uneigentlich. Unbehagen und Langeweile sind mit Händen zu greifen. Das rührt daher, dass der «unermessliche» Drang nach Identifizierung mit einem absoluten Wert noch kein Objekt gefunden hat.
Der ankommende Gast, auf den alle gewartet zu haben scheinen, wird zu diesem Objekt. Pasolini nennt ihn eine Art Jehova oder Dionysos, eine väterlich-mütterliche Rauschgottheit also, die jedem Gelegenheit bietet, zu sich selbst zu kommen. Sein hervorstechendstes Merkmal ist die körperliche Schönheit: «Eine Schönheit, so einzigartig, dass ihr Kontrast zu allen übrigen schon fast ein Skandal ist.» Er ist das, was den anderen mangelt. Schönheit bedeutet nicht bloss äusserer Reiz, sondern Einheit von Geist, Seele und Körper. In den verschiedenen Liebesbegegnungen offenbart sich, dass alle Gestalten, ausser Emilia, sich zu ihrem Körper in einem gebrochenen Verhältnis befinden. Leib und Geschlechtlichkeit sind tabuiert. Sie möchten über ihren Körper verfügen, ihn besitzen und ihn niemals vollständig hingeben.

Die Mutter

Am augenfälligsten ist dieser Tatbestand bei Lucia, der Gattin. Wohl fühlt sich diese «gelangweilte Frau», mit den «ausgezehrten und leichenähnlichen Wangen», die, «verkrampft» und unentschieden gerade wegen ihrer inneren Leere einen Hauch von Geheimnis ausströmt, von dem jungen Gast hingezogen. «Wie eine Mutter, die sich der Wunden ihres Sohnes annimmt», beugt sie sich über die weissen Wäschestücke des jungen Mannes, die Zeichen echter Schöpfungskraft sind, und wird ergriffen von der Sehnsucht, zu empfangen und zu schenken. Doch anstatt sich demütig der Kraft der Natur zu überlassen und sich als reife Frau bewusst zu einem Entschluss durchzuringen, muss sie, «will sie die Schranken ihrer Erziehung und ihrer Welt überwinden ... handeln, ehe sie begreift». Von falscher Scham gepeinigt, ihr natürliches Verlangen heuchlerisch mit Koketterie verbrämend, mehr einem Traum gehorchend als ihrer tiefsten Natur, streift sie sich provozierend die Kleider vom Leib und gibt sich trotzdem dem Gast nur widerstrebend, mit schlechtem Gewissen, mehr nehmend als gebend, preis — der Geschlechtsakt wird zu keinem Liebesakt. Sie hat nicht ja gesagt zu dem, was sie ist oder sein könnte. So hilft es auch nichts, wenn sie im zweiten Teil sich anderen Burschen hingibt. Der Kairòs (der günstige Augenblick) ist nicht wiederholbar, es sei denn, Lucia würde sich wenigstens beim armen Studenten von Liebe ergreifen lassen. Doch es bleibt beim flüchtigen Mitleid, mit Hass vermischt. «Zu Pietät, Respekt und ... Heuchelei erzogen», ist Lucia nicht fähig, sich zu

verschenken. Es bleiben in ihr «nichts anderes als Verhärtung, Zurückweisung. Ein ‚Nein' gegenüber einer Wahrheit, einer vielleicht gar erbärmlichen, dürftigen, verzweifelten Wahrheit». Von der Prostitution weg flüchtet sie wieder in den geistigen «Überbau», in eine dumme und bigotte Kirche, wie Pasolini sagt, in eine Kirche des 19. Jahrhunderts, wo der am Kreuz hängende Christus das Aussehen eines jungen, ein wenig blöden und zweideutigen Seelsorgers mit blauen Augen hat: «Sie lässt ihren mageren Körper hier an der Tür wie eine leere Hülle, die zu ihrem alten Leben zurückgekehrt ist.»

Die Tochter

Ähnlich misslingt die Begegnung für die Tochter Odetta. Sie identifiziert sich mit dem Vater. Darum weist sie den Jungen auf dem Schulweg zurück. Als der Gast erscheint, nimmt sie zuerst keine Notiz von ihm. Erst die Blicke des Vaters machen sie auf ihn aufmerksam. Nun kann sie sich aber nicht vom Vater lösen, obwohl er für sie nur als Tochter und Kind Gültigkeit haben kann. Sie möchte den Vater und den Gast zugleich besitzen. Sie fotografiert beide zusammen, das heisst, sie macht sich von beiden ein eigenes Bild. Der Fotoapparat ist für Pasolini «das Instrument des Familien- und Vater-Kultes: Bewahrungs-Kult (im Laufe der Jahrhunderte so oft den Jungfrauen anvertraut)». Das Foto ist ein Zeichen des Besitzes und der Verfügung. Wohl lächelt der Gast auch für sie «väterlich und mütterlich» — dem Gast haftet ja als einer Gottheit etwas Hermaphroditisches an. Aber Odetta gibt sich ihm nicht in kraftvoller, dionysischer Begeisterung hin, sondern «ganz starr, ganz Körperlichkeit». Sie ergreift von ihm eigensüchtig Besitz. Als dann im zweiten Teil der Gast nicht mehr vorhanden ist, wählt sie die Bilder, die sie gemacht hat, als Ersatz. Sie identifiziert sich mit diesen, anstatt das Leben zu wählen, das fliessend und offen ist. Sie entscheidet sich für die hysterische Verkrampfung. Die geballte Faust drückt drastisch ihren Willen zum Festhalten aus.

Der Sohn

Pietro, der Sohn, begegnet dem Gast, während er Kunstdrucke betrachtet. Er möchte nicht sich selber, sondern Künstler werden. Ihn drängen mehr Neugierde und dumpfe, uneingestandene Lust zum andern, als die legitime Sehnsucht, einen wahren Freund zu finden. Als der Gast fort ist, wird auch er nicht schöpferisch. Er verdeckt sein mangelndes Talent, fehlende Begabung und fehlenden Opferwillen, den die Kunst nun einmal fordert, durch das Ausprobieren von Techniken, an die er selber nicht glaubt. Er will verblüffen, durchschaut sich jedoch verzweifelt selbst und pisst auf seine Bilder. Sein Handeln ist die Umkehrung des schöpferischen Prozesses, dessen offenkundige Perversion. Es ist nichts anderes als Selbstzerstörung. Im Textbuch schleudert an dieser Stelle Pasolini seine Polemik gegen die sogenannte avant-gardistische Jugend von heute:

> «Nun ja, was tun denn die Jungen, die intelligenten,
> die aus wohlsituierten Familien, andres,
> als über Literatur und Malerei reden?»

Er wendet sich mit Zorn gegen die Hippies, die aufrührerischen Studenten und Revoluzzer, die nur Ausdruck der Selbstzerstörung der Bourgeoisie sind, nicht Zeichen einer neuen Welt.

Der Vater

Der Vater Pietro, der sich bis dahin mit seinem Unternehmen identifiziert und dabei offensichtlich auch die Familie vernachlässigt hat, erblickt im Gast ebenfalls keineswegs den Andern, den Nächsten, sondern nur sich selbst, als er noch jung war.

Krankheit und Alter erwecken in ihm die Sehnsucht, wieder jung zu sein und der zu werden, der er gewesen ist. Die Wiese mit den Pappeln, über die er mit dem jungen Mann geht, ist die Wiese seiner Jugend. Es ist zugleich die Wiese der Jugend Pasolinis, indem er sie als reale Erinnerung in den Film einflocht. Mit dem Gast zusammen wird der Vater wieder zu Paolo, der Gast zum Vater. Doch auch diese Begegnung scheitert. Es offenbart sich Paolo der Unwert dessen, was er in seinen langen Mannesjahren an sich gerafft hat. Aber auch diese Einsicht wird nicht fruchtbar. Er überlässt zwar seine Fabrik den Arbeitern, doch nicht aus sozialer Überzeugung. Er schenkt sie ihnen nicht, bereitet sie nicht vor, fragt sie nicht nach ihrer Meinung, handelt nicht aus sozialer Verantwortung heraus. Er ergreift die Flucht nach vorn, die Flucht ins Nichts. «Genau wie seine Frau ist auch Paolo mit dem Leben einen Handel eingegangen ... und so kann seine Art und Weise, es zu verlieren, auch nur ein Handel sein, wenn auch ein unvernünftiger und verwerflicher.»
Ebenso absurd ist seine Entblössung auf dem Mailänder Bahnhof. Sie ist sinn- und zwecklos, die Tat eines Verzweifelten, der zwar seine Wahrheit gefunden hat. Doch diese Wahrheit ist das Nichts.

Die Magd

So bleibt denn noch Emilia. Ihre Begegnung mit dem jungen Gast sieht anders aus. Sie erblickt ihn, als sie den Rasen mäht. Er raubt ihr das Bewusstsein. Mit ungeheurer Kraft fühlt sie sich von ihm angezogen. Während sie den Rasenmäher führt, werden ihre Bewegungen rituell. Emilia ist eine Bauerntochter. Sie stammt aus der Bassa, den unterentwickelten Gegenden der Poebene. In ihr haben sich die urhaften Kräfte noch bewahrt. Zwar hat auch sie Hemmungen zu überwinden, sie flüchtet in einen hysterischen Anfall, bevor sie sich hingibt. Dann aber gehorcht sie blind ihrem Instinkt, «mit mütterlichem Zartgefühl». Auch der Gast hat ihr gegenüber etwas eigenartig Beschützendes, fast Mütterliches, «wie eine Mutter, die ihres Kindes Unart kennt und sie in einer Art liebevollen Wissens vorausahnt». Mit der Reinheit eines Kindes, der Demut eines Tieres, schenkt sich Emilia wie eine Tochter, die den Vater liebt. Schenken und geschenkt bekommen — das ist die Weise ihres Liebesaktes. Sie findet wirklich in dem «folle identificarsi» das «immensamente nostro», ihr unermessliches Selbst.
Darum wird sie auch als einzige fruchtbar. Als sie wieder nach Hause — zu ihrem Ursprung, sehr schön am Bauernhof gezeigt — zurückkehrt, wirkt sie Wunder. Wunder sind für Pasolini Liebestaten. Da die Liebe etwas Unerklärliches ist, stellt sie das Volk in seiner Fantasie als Wunder dar. Natürlich haftet dem Brennesselnessen und der Levitatio etwas Humorvolles an; Pasolini bedauert, dass die Kritiker das nicht gemerkt haben. Humor bedeutet aber Gefühl der Freiheit. Emilia genügt es jedoch nicht, weiterhin unter ihresgleichen zu leben. Sie lässt sich lebendig beerdigen. Auch dies ein Akt der Liebe. Ihre Tränen werden zu einer Wunderquelle, zu dem die Bauern eilen (die alte Bäuerin ist Pasolinis eigene Mutter), der aber auch die Arbeiter nicht ferne stehen. Im Bauerntum ist noch die archaische Kraft vorhanden, die unterirdisch in unserer von der Technik und Industrie beherrschten Zivilisation weiterwirkt. Instinkt, Harmonie mit dem Leib, Opferbereitschaft, Mitleid und Liebe — die finden wir, nach Pasolini, nicht nur beim italienischen Bauern, sondern auch in den primitiven Kulturen der Dritten Welt, in Afrika, Asien und Lateinamerika. Der Kleinbürger hingegen, der sich von seinem Ursprung entfernt hat, ist zum Entscheid, zur Wahl, zur kraftvollen Tat und zur Selbsthingabe nicht fähig. Er gehört einer geopferten Gesellschaft an.
Das ungefähr ist der Lehrsatz von der Parabel «Teorema», oder, um mit Léon Bloy zu sprechen: «Erreichen, dass der Bürger verstummt, welch ein Traum!» Paul Gregor