

Jahrbuch für Internationale Germanistik

**Wege der Germanistik in
transkultureller Perspektive**

**Akten des XIV. Kongresses
der Internationalen Vereinigung
für Germanistik (IVG) (Bd. 8)**

**Laura Auteri, Natascia Barrale,
Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.)**

BEIHEFTE

Peter Lang

Der sich seit Jahren durchgesetzte Begriff des Literaturtransfers wird hier aus verschiedenen Perspektiven besprochen. Es geht um die Möglichkeit der Erschließung von Texten, um die Rezeption seitens des Publikums, um das Editions Wesen und nicht zuletzt um die Kunst des Übersetzens.

Der achte Band enthält Beiträge zu folgenden Themen:

- Der Taugenichts bei, vor und seit Eichendorff in Deutschland und anderswo;
- Edition und Interpretation;
- Übersetzungen literarischer Texte und deren Edition;
- Modelle, Figuren und Praktiken des deutsch-italienischen Literaturtransfers;
- Florenz und die Deutsch-Florentiner. Eine Austauschbühne zwischen Risorgimento und Gründerzeit

Laura Auteri ist Ordentliche Professorin für deutsche Literatur an der Universität Palermo und war 2015-2021 Vorsitzende der Internationalen Vereinigung für Germanistik.

Natascia Barrale ist Associate Professorin für deutsche Literatur an der Universität Palermo.

Arianna Di Bella ist Associate Professorin für deutsche Literatur an der Universität Palermo.

Sabine Hoffmann ist Ordentliche Professorin für deutsche Sprache und DaF-Didaktik an der Universität Palermo.

Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive

Jahrbuch
für
Internationale Germanistik

Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive

Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung
für Germanistik (IVG) (Bd. 8)

Hrsg. Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann

BEIHEFTE
Band 8



PETER LANG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

*In Verbindung mit der Internationalen
Vereinigung für Germanistik*



ISBN - 978-3-0343-3662-8 (Print)
ISBN - 978-3-0343-4582-8 (eBook)
ISBN - 978-3-0343-4583-5 (ePub)
DOI - 10.3726/b19961

PETER LANG



Open Access: Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons
Lizenz Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0
International (CC BY-NC-ND 4.0). Den vollständigen Lizenztext finden Sie
unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

© Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella,
Sabine Hoffmann (Hrsg.), 2022

Peter Lang Group AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2022
bern@peterlang.com, www.peterlang.com

Inhaltsverzeichnis

Der Taugenichts bei, vor und seit Eichendorff in Deutschland und anderswo

Einführung	13
Annette Runte (Siegen), Henriett Lindner (Budapest), Alexander Schwarz (Lausanne)	
Giufà und Eulenspiegel, zwei Müßiggänger. Eine Annäherung	21
Luisa Rubini Messerli (Zürich)	
Ein Taugenichts vor Eichendorff: Christian Reuters <i>Schelmuffsky</i> als Taugenichts	31
Gudrun Bamberger (Tübingen)	
Der Taugenichts als eine Wendefigur zwischen dem Engelhaften und dem Narrenhaften	39
Aki Mizumori (Nanzan)	
Er taugt nicht als er. Elfriede Jelineks Stück über Robert Walser	49
Karin Wolgast (Kopenhagen)	
Der Taugenichts bei Hermann B.	57
Alexander Schwarz (Lausanne)	
Antal Szerbs Romane <i>Reise im Mondlicht</i> und <i>Pendragon-Legende</i> im Kontext der deutschen Romantik	65
Henriett Lindner (Budapest)	
Eulenspiegel und die Eulenspiegelliteratur in Polen	73
Witold Wojtowicz (Warschau)	
Die poetologische Funktion des Tricksters in Daniel Kehlmanns Roman <i>Tyll</i> (2017)	85
Moritz Strohschneider (Tübingen)	
Der Taugenichts im transkulturellen pikaresken Erzählen	93
Klaus Schenk (Dortmund)	
An den Rändern der Differenz. Figuren „weiblicher“ Travestie bei Bettine von Arnim und Joseph von Eichendorff	103
Annette Runte (Siegen)	

Edition und Interpretation

Einleitung	119
Anke Bosse (Klagenfurt), Wolfgang Lukas (Wuppertal), Michael Stolz (Bern)	

I. Editorische (De)Konstruktion des Autors

Editorik und Poststrukturalismus. Hinweise auf eine wissenschaftsgeschichtliche Koinzidenz in der Neugermanistik	127
Rüdiger Nutt-Kofoth (Wuppertal)	

Theo Lutz auf Zuse Z 22: <i>Stochastische Texte</i> (1959). Präliminarien einer Edition	139
Toni Bernhart (Stuttgart)	

Warum sollte man Textausgaben edieren und interpretieren? Henriette Herz' <i>Lebenserinnerungen</i> als kulturgeschichtliches Faktum und Editionsproblem	153
Mike Rottmann (Halle)	

II. Textgenetische Deutungen

Zum Verhältnis von Textgenese und Textdeutung, am Beispiel von Ernst Tollers Autobiographie <i>Eine Jugend in Deutschland</i>	169
Peter Langemeyer (Halden)	

Rose Ausländers unveröffentlichte Gedichte: Herausforderungen und Möglichkeiten einer Lyrik-Edition	179
Annkathrin Sonder (Wuppertal)	

III. Zur Deutung der nonverbalen Materialität/Medialität

Am Rande. Von epistolographischen Normen und editorisch verursachtem Informationsverlust am Beispiel eines Briefes von Ludwig Börne	201
Sophia Victoria Krebs (Wuppertal/Leipzig)	

Wie ediert man die <i>Athenäums-Fragmente</i> ? Eine Fallstudie zur graphischen Dimension der Edition und Interpretation	213
Takuto Nito (Fukuoka)	

Zeilenabstände als Gegenstand des Edierens? Zu Ilse Aichingers Aufzeichnungen	227
Andreas Dittrich (Wuppertal)	

Druckszenen und ihre Interpretation. Am Beispiel von Robert Musils <i>Hasenkatastrophe</i>	239
Franziska Mader (Klagenfurt)	

IV. Kommentar und Deutung

Der literarische Text als interkontextuelle Schnittfläche. Zum Verhältnis von Interpretation und Kommentar in der Online-Edition am Beispiel Musil	253
Artur R. Boelderl (Klagenfurt)	

Übersetzungen literarischer Texte und deren Edition

Einführung	265
Winfried Woesler (Osnabrück)	

Die Magie der Übersetzung: Zur Verwandtschaft zwischen Benjamins Übersetzungstheorie und Tawadas Poetik der Intersprachigkeit	267
Jian Liu (Nanjing)	

Herders „Ossian“-Aufsatz (1773) und die Schwierigkeiten literarische Texte zu übersetzen	279
Winfried Woesler (Osnabrück)	
„Herüber“ – „hinüber“. Zu Goethe als Übersetzer Diderots	289
Jutta Linder (Messina)	
Tanzen mit Nietzsche. Überlegungen zum Stil beim Übersetzen seiner frühen Gedichte	301
Carmen Gómez García (Madrid)	
Nietzsches Lyrik und die Frage ihrer Rezeption in einer kritischen Edition in spanischer Übersetzung	313
Arno Gimber (Madrid)	
Übersetzungsprobleme vor einem kulturellen Hintergrund: der Briefroman <i>Ella und der Gringo mit den großen Füßen</i>	325
Ricarda Hirte (Córdoba)	
Übersetzen als Projektarbeit an der Universität. Doris Dörrie: <i>Die Welt auf dem Teller</i>	335
Susanne Lippert (Rom)	
Übersetzung eines experimentellen Romans aus der Muttersprache in die Zweitsprache am Beispiel von Elfriede Gerstls Roman <i>Spielräume</i>	353
Dagmar Winkler Pegoraro (Padua)	
Das Bemühen einer „exakten Nachbildung“ des originalen Satzbaus: Burkhart Kroegers deutsche Neuübersetzung von Alessandro Manzonis <i>I Promessi Sposi</i>	367
Lucia Salvato (Mailand)	
Übersetzen im Dienste der Nationsbildung. Giuseppe Mazzinis <i>Biblioteca Drammatica</i>	383
Kathrin Engelskircher (Mainz)	
Editorische Eingriffe in literarischen Übersetzungen. Eine Betrachtung aus translationswissenschaftlicher Perspektive am Beispiel von Übersetzungen ins Türkische	397
Zehra Gülmüş (Eskişehir)	
Friedrich Eberhard Boysens Koranübersetzungen vor dem Hintergrund der Übersetzungstraditionen des 18. Jahrhunderts	411
Sally Gomaa (Kairo)	
Das Panchatantram im Zeitalter des Kolonialismus	425
Priyada Padhye (Neu Delhi)	
Beibehaltung der Unterschiede und Kreativität: Chinesische Gegenwartsliteratur in deutscher Umschreibung	437
Lina Li (Nanjing)	
Sexualität in Günter Grass' Danziger Trilogie: Wandel vom Original zur chinesischen Übersetzung	449
Yanhui Wang (Beijing)	

Neue und alte Übersetzungen von Haruki Murakamis <i>Südlich der Grenze, westlich der Sonne</i>	459
Makoto Yokomichi (Kyoto)	
Die Lokalisierung geistiger Weltvorstellungen in der Übersetzung literarischer Werke – Verwendung von biblischer Sprache in der deutschsprachigen Übersetzung des Romans <i>Der Seemann, der die See verriet</i> von Yukio Mishima –	467
Ikumi Waragai (Tokio)	

Modelle, Figuren und Praktiken des deutsch-italienischen Literaturtransfers

Vorwort	483
Alexander Nebrig (Düsseldorf), Francesco Rossi (Pisa), Michele Sisto (Chieti-Pescara)	
Giacomo Zignos italienische Übersetzung des <i>Messias</i> von F.G. Klopstock	485
Daniela Nelva (Turin)	
Gessners Idyllen in der Rezeption von Aurelio de' Giorgi Bertola	495
Maurizio Pirro (Mailand)	
Johann Diederich Gries' Übersetzungen im Kontext des italienisch-deutschen Kulturtransfers der Romantik	505
Daniele Vecchiato (Padua)	
Zur Übersetzungspolitik der frühen italienischen Romantik. Translationshistorische Überlegungen in deutsch-italienischer Perspektive	515
Andreas Gipper (Mainz), Lavinia Heller (Mainz), Robert Lukenda (Mainz)	
Für eine <i>histoire croisée</i> der Charakteristik. Die germanistischen Arbeiten aus der Schule Arturo Farinellis	533
Francesco Rossi (Pisa)	
„Expressionistischer Futurismus“	
Italienische Futuristen in expressionistischen Übersetzungen	543
Mario Zanicchi (Freiburg)	
La selva orfica.	
Leone Traverso und die Hermetisierung der deutschen Lyrik	557
Flavia Di Battista (Rom)	
Hans Grimms <i>Volk ohne Raum</i> : Geschichte einer unveröffentlichten Übersetzung	567
Nataschia Barrale (Palermo)	
Unsichtbare Übersetzerinnen aus dem Deutschen in der italienischen Verlagsszene: der Fall Cristina Baseggio (1897–1966)	577
Anna Antonello (Chieti/ Pescara)	
„Einer der Vertreter der marxistischen Kunst“. <i>Io Bertolt Brecht</i> , der erste ins Italienische übersetzte Gedichtband von Brecht	587
Salvatore Spampinato (Turin)	

Der deutsche Pasolini: Ein Sonderfall	599
Luca Zenobi (L'Aquila)	

Jenseits der Germanistik. Vermittlungen des deutschen Gegenwartsromans in Italien in den 2000ern	609
Barbara Julieta Bellini (Dresden)	

Florenz und die Deutsch-Florentiner. Eine Austauschbühne zwischen Risorgimento und Gründerzeit

Vorwort	627
Michael Ewert (München), Rotraut Fischer (Darmstadt), Elena Giovannini (Vercelli)	

„Fürchten Sie sich nicht vor der gerechten Freiheit und der Bildung der Frauen“: Ludmilla Assings Frauenbild(er)	629
Elena Giovannini (Vercelli)	

„O, mein schönes Exil!“ Florenz in den Reisebriefen von Ludmilla Assing an Emma Herwegh aus den Jahren 1861/1862	641
Angelika Schneider (Bratislava)	

<i>Den Deutschen einen Blick in das innere Wesen der italienischen Gegenwart zu vermitteln</i> – Karl Hillebrand und die Zeitschrift „Italia“ (1.1874–4.1877)	653
Anna Nissen (Bologna)	

„Kann Österreich Italien aufgeben?“ Die Nationswerdung Italiens aus österreichischer Sicht	667
Irene Schrattenecker (Salzburg)	

Italienische Ideale und Referenzen bei Paul Heyse und Hermann Kurz. Kontrastive Perspektiven auf zwei „Novellenschätze“ und den Briefwechsel der Herausgeber	681
Katharina Herget (Darmstadt)	

„(. . .) als revoltierende Burschen Steine in die Loggia di Lanzi warfen.“ – Deutsch- Florentiner zwischen Weltflucht und sozialer Wirklichkeit	693
Udo Weinrich (Kleve)	

Apotheose des Frühlings. Rilkes <i>Florenzer Tagebuch</i>	703
Michael Ewert (München)	

Die „größten Söhne“ der Stadt Florenz – Otto Hartwigs biographische Essays und die Biographik der Deutsch-Florentiner	715
Rotraut Fischer (Darmstadt)	

Der deutsche Pasolini: Ein Sonderfall¹

Luca Zenobi (L'Aquila)

„Das Theater ist gerade dabei, Heiner Müller zu verwerten. Wenn es sich nicht für dessen Ausverkauf, sondern auch für seine Wurzeln interessiert, sollte es Pasolinis *Orgie* und *Pylades* nicht länger übersehen. Ein Taschenbuch-Tipp – auch für Dramaturgen“ (Schödel 1985). 1985 wurde dieser Artikel geschrieben, in dem das Theater Pasolinis als Hauptquelle für die postdramatischen Stücke Heiner Müllers angesehen wird. In einer drei Jahre später erschienenen Rezension zweier, in Düsseldorf inszenierter Theaterstücke wird die Theaterarbeit Pasolinis in einen ähnlichen Rahmenkontext gesetzt: „Denn schon seit Jean Genets *Zofen* sind wir in orgiastische Szenarien bestens eingeweiht. Mit Kenntnissen der Werke Genets, de Sades, Laclos' haben sich auch die Theater bis zu den Bestialitäten in Heiner Müllers *Quartett* vorgekämpft – , jeder Biß ein Denkmal“ (Schnödel 1988).

Inwiefern diese Thesen entweder als bloße Suggestionen oder als wohl begründete Interpretationen einzuschätzen sind, bleibt eine offene Frage, die im Folgenden mit Hilfe eines Überblicks über den deutsch-italienischen Kulturtransfer in den achtziger und neunziger Jahren beantwortet werden soll. Zwei Elemente dieser in der Wochenzeitung *Die Zeit* erschienenen Rezensionen verdienen eine genauere Betrachtung. Zuerst soll hier ein kurzer Überblick über die Rezeption Pasolinis in Deutschland gegeben werden: Als im Jahr 1984 der Fischer-Verlag die theatralischen Arbeiten Pasolinis in deutscher Übersetzung veröffentlicht, ist der italienische Autor in Deutschland fast nur für seine Filme (Lucci 2015: 89–90) und seine polemischen Schriften bekannt². Sowohl die Romane als auch die Lyrik und die Dramen sind dem deutschsprachigen Publikum damals noch kaum zugänglich, obwohl einige von ihnen Anfang der 1960er Jahre unmittelbar nach ihrem Erscheinen ins Deutsche übersetzt werden. Zunächst ist es die öffentliche Figur Pasolinis, die in der BRD im Vordergrund steht. Die (akademische) Rezeption des

- 1 Für ihre Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft schulde ich Frau Dr. Kristin Schulz, Leiterin des Heiner Müller Archivs Transitraum in Berlin, meine tiefe Dankbarkeit; bei Peter Kammerer bedanke ich mich für seine Empfehlungen, seine Hinweise und für die Möglichkeit, die er mir gewährt hat, seinen Aufsatz im Druck zu lesen.
- 2 Über Pasolinis Rezeption in Deutschland vgl. u.a. Collini 1983: 231–238; Heymann 1996: 32–37; Haustedt 1998: 201–215; Zenobi 2020: 211–220.

literarischen Werks setzt mit fast dreißig Jahren Verzögerung ein. Der Literaturwissenschaftler Bernhard Groß hat mit seiner 2008 erschienenen Untersuchung *Figurationen des Sprechens* die erste deutschsprachige Monografie zu Pasolini verfasst, die hauptsächlich sein literarisches Werk in den Blick nimmt³. „Bis in die Mitte der neunziger Jahre“, führt Groß in einem Radio-interview aus,

gibt es eigentlich eine sehr kleine, aber doch rege Auseinandersetzung mit Pasolini, die aber die Leute betrifft, die seiner Generation sind, die Achtundsechziger, die von dieser ersten unmittelbar agitatorischen politischen Beschäftigung mit Pasolini sich mehr und mehr über die Filme auch mit der Literatur beschäftigt haben, es liegt natürlich ganz, ganz vehement daran, dass es, Anfang der Neunziger die erste Übersetzung von *Ragazzi di Vita* gab, Wagenbach gehört zu denen, die mit viel Aufwand auch die Übersetzungen der Romane gemacht haben. (Meyer-Krahmer/Straub 2009: o. S.)

In den siebziger Jahren, als die *Freibeuterschriften* zum ersten Mal ins Deutsche übersetzt werden, rücken Pasolinis polemische Zeitungsartikel durch eine ideologisch orientierte Lektüre in ein falsches Licht. Ziel der deutschen Intellektuellen, Herausgeber und Verleger, die sich um Pasolinis Rezeption bemühen, ist die Erschaffung einer Ikone: Der Dichter als roter Korsar und als Freibeuter soll für deutsche Schriftsteller, Künstler und Denker ein Modell sein. Viele Aspekte im Werk Pasolinis, viele seiner ideologischen Stellungnahmen werden massiv manipuliert, um eine attraktive ikonische Figur zu erzeugen oder zu erfinden, die sich die deutsche Kulturlandschaft herbeisehnt, nämlich einen Gesellschafts- und Kulturkritiker, sogar einen „Besessenen“, den Propheten einer bevorstehenden – nicht nur kulturellen – Revolution der Armen. Von erheblichem Interesse ist in diesem Kontext, Pasolini den deutschen Intellektuellen gegenüberzustellen: „Pasolini war ein Besessener, der die Sünden und Laster unserer Epoche auf sich genommen hat, um deren angebliche Normalität als kriminellen Wahn zu entlarven, ein Poète maudit vom Schlage Antonin Artauds, neben dem unsere angepaßten Intellektuellen sich wie brave Schuljungen ausnehmen“ (Buch 1979: 79).

Die Rolle, die Pasolini in dieser Phase der deutschen Kulturgeschichte als romantische Ikone spielt, sollte die Lücke in einer Gesellschaft schließen, die einen engagierten, nonkonformistischen Intellektuellen brauchte, eine Figur, die auch durch bzw. vor allem durch Skandale eine politische Diskussion in

3 Eine auf Deutsch verfasste Monografie von Jutta Linder – Dozentin für deutsche Literatur in einer italienischen Universität – mit dem Titel *Pasolini als Dramatiker* ist 1981 beim Verlag Peter Lang erschienen, hat aber kaum Resonanz in der akademischen Debatte gefunden.

der Öffentlichkeit beleben kann. Bernhard Groß hat diese besondere Rezeptionsweise mit folgenden Worten beschrieben:

Bekannt geworden ist er in Deutschland als jemand mit Zivilcourage, in dem Sinne, als der eingreifende Künstler, der unmittelbar im politischen Tagesgeschehen engagierte Künstler, der über diese Zeitungskolumnen, die er seit Ende der sechziger Jahre, Anfang der siebziger Jahre geschrieben hat, die dann auch relativ bald nach seinem Tod auch hier in Deutschland, also 79 oder 80 sind die erschienen, und haben ihn über den Cineastenkreis hinaus tatsächlich bekannt gemacht und wahnsinnige Kontroversen ausgelöst, und diese Art von unmittelbarem Eingreifen hat ihn so berühmt gemacht als Vorbild hier für die Linke, wie man als Kulturschaffender unmittelbar in der Gesellschaft wirken kann. (Meyer-Krahmer/Straub 2009: o. S.)

Trotz seiner dezidiert linken politischen Orientierung – oder vielleicht gerade deswegen? – war in der DDR dagegen die Veröffentlichung von Pasolinis Werken sehr problematisch. 1968 erschien beim Verlag Volk & Welt der ‚ungefährliche‘, von Hans-Otte Dill übersetzte Roman *Der Traum von einer Sache*; 1971 werden einige von Günter Kunert ins Deutsche übertragene Gedichte in eine Anthologie des Aufbau-Verlags aufgenommen, die noch 2014 als „una delle più solide“ (Borio 2014) – eine der solidesten – definiert wird. Pathos und „Suche nach dem Volk, als Sehnsucht, eins zu werden mit ihm“ (Wolter 1971: 33), werden von der Herausgeberin Christine Wolter als bestimmende Merkmale von Pasolinis Lyrik bezeichnet; der italienische Dichter habe eine formale Lösung zu den vielfältigen Antithesen seiner Poesie gefunden, und zwar „in der Erkenntnis, daß der Wandel der Welt [. . .] schmerzhaft und notwendig ist“ (Wolter 1971: 33–34). Heidi Brang war in den achtziger Jahren Lektorin beim selben Ostberliner Verlag und im Jahr 1983 verantwortlich für die Herausgabe von *Teorema*, dem von Heinz Riedt übersetzten Roman, der bereits 1971 bei Piper in Westdeutschland veröffentlicht worden war. „Pasolinis Filme in der DDR waren schier undenkbar, natürlich. Weil es ein ganz anderes Medium war, weil es ganz noch andere Gesetze hatte, einen Film herauszubringen als ein Buch. Filme herauszubringen war undenkbar, aber Bücher gingen“, erzählt sie, und fügt hinzu:

Pasolini war zumindest mal geadelt, dass er zwei Romane geschrieben hatte, die man schon in der DDR in den späten 60er Jahren veröffentlichen konnte. Das heißt, sie mussten gut ausgehen, sie mussten von Dingen handeln, die im Sozialismus für die Menschen – das war ja in den Sechzigern noch viel schlimmer als später in den Achtzigern – dass sie wirklich etwas erzählen mussten, was für die Menschen in der DDR, eine gewisse, nicht gerade Gültigkeit, aber doch irgendwas Lehrhaftes haben sollte. Das hatten die ja zum Glück. Viel schlimmer war, und das Schicksal ist ja Pasolini in der DDR erspart geblieben, einen lebenden Autor zu haben, der sich auch noch zu aktuellen politischen

Geschehen geäußert hat. Das war viel gefährlicher. Also ein Buch im Druck zu haben, und der Autor lebt, und plötzlich sagt der was, was ihn schlicht zur *persona non grata* machen würde. Also, wenn er nicht tot gewesen wäre, hätte ich ihn vermutlich auch nicht drucken können. Und der Index für die Beliebtheit eines Autors in der DDR war, um wie viel ist er überzeichnet, also zehnfache, hundertfache. *Teorema*, das ist ja mein einziger Pasolini, den ich gemacht habe als Buchtitel, weiß ich nicht, wie alle im Spektrum, 18.000 oder 20.000 Auflage und 200.000 vorbestellt. (Meyer-Krahmer/Straub 2009: o. S.)

In der DDR sollte man deswegen noch mehr als in der BRD fast ausschließlich von einer nachträglichen, verspäteten, posthumen Rezeption Pasolinis sprechen, wobei hier die Filme keine Verbreitung hatten – zumindest nicht durch offizielle Kanäle.

Nach diesem kurzen historischen Resümee sind noch einige Überlegungen in Beziehung auf einen anderen Aspekt hinzuzufügen, den die am Anfang erwähnten Rezensionen in den Vordergrund rücken, nämlich die enge Beziehung zwischen der dramaturgischen Sprache Pasolinis und jener Heiner Müllers. Im Jahr 1985, als der erste Artikel erscheint, kennt Heiner Müller das theatralische Werk Pasolinis kaum (oder überhaupt nicht). Der Fall Pasolini-Müller, so könnte man diese besondere Rezeptionsphase nennen, zeigt aus verschiedenen Blickpunkten interessante kulturgeschichtliche Elemente, vor allem weil dem deutschen Dramatiker die erste, gewaltige Pasolini-Welle in Deutschland Ende der siebziger Jahre völlig fremd geblieben war. Wichtige und bedeutende Eigenschaften im Hinblick auf die Müller-Pasolini-Beziehung kann man erkennen, wenn man gleichsam *ex negativo* die Rolle analysiert, die Hans Magnus Enzensberger für die Rezeption Pasolinis in Deutschland spielte. Die Aspekte, die in Enzensbergers Interpretation hervorgehoben werden, stimmen mit der Pasolini-Ikone der siebziger Jahre überein: „Il pirata romantico“ – so wird ein im Jahr 2005 in der italienischen Wochenzeitschrift *L'Espresso* erschienenes Interview betitelt, in der der deutsche Dichter die ganze Pasolini-Rezeption in folgender synthetischer Form zusammenfasst: „Pasolini ha creduto come pochi altri in Italia alla funzione politica, cioè pubblica del poeta. Oggi ci siamo liberati di questi due estremi pesi, sia sociali che politici, della poesia: siamo più liberi di Pasolini, e più leggeri nel nostro mestiere“. Ferner: „È stato un polemista micidiale, irriverente, un pirata. Incredibile quello che riusciva a dire nei suoi interventi così politicamente scorretti: infilarsi nella mente dei poliziotti nel periodo della contestazione di massa era allora una cosa da vero coraggioso corsaro“ (Vastano 2005: 155)⁴. Pasolini wird erneut als Korsar und

4 „Pasolini glaubte wie kaum ein anderer in Italien an die politische, das heißt öffentliche Funktion des Dichters. Heute haben wir uns von diesen beiden enormen sozialen und politischen Lasten für die Poesie entledigt: Wir sind freier als Pasolini und unbeschwerter

Weissager bezeichnet, der skandalträchtige Pasolini steht im Mittelpunkt der Charakterisierung, die hier Enzensberger vornimmt. Er sei der letzte Vertreter einer Konzeption vom Dichter als heiligem Vermittler, so wie sie Autoren wie Hölderlin und Celan in Deutschland verkörpert haben. Den Marxismus aber habe er in einer gewissen Weise missverstanden, indem er die moderne Technik und die modernen Wissenschaften nicht als Ausdruck eines Fortschritts in den Produktionsmitteln, sondern nur als Instrumente eines endgültigen Völkermordes angesehen habe. Pasolinis gesellschaftskritische und poetische Tätigkeit seien durch den Drang gekennzeichnet, ein verlorenes Paradies und eine verlorene Sprache wiederzufinden: Ein regressiver Denker und Intellektueller – so die Einschätzung des progressiven Aufklärers Enzensberger.

Heiner Müllers Beziehung zu dem italienischen Autor entwickelt sich in eine völlig andere Richtung und aus einer komplexeren Perspektive. Wie schon gesagt, blieb Müller der romantische Freibeuter Pasolini völlig unbekannt. Dessen Film *Medea* wird als Quelle für sein 1982 entstandenes Stück über Medea nicht einmal erwähnt, obwohl das Werk in Deutschland (Westdeutschland) gegen Ende der siebziger Jahre einen starken Anklang gefunden hatte, vor allem weil Maria Callas in diesem Film die Hauptrolle spielte⁵. In einem 1988 in der Zeitschrift *Sipario* veröffentlichten Gespräch mit Flavia Foradini – *Für ein Theater, das an Geschichte glaubt*, so lautet der Titel – bezeichnet Heiner Müller Pasolini als „nicht nur einfach den bedeutendsten Autor Italiens in den letzten Jahrzehnten“, sondern auch als „den wichtigsten Künstler“ schlechthin „in diesem Land“ (Müller 2008b: 332–333). Noch beeindruckender wird diese Stellungnahme, wenn man die folgenden Sätze liest, in denen der Name Beckett fällt, wobei dessen Theater indirekt, aber eindeutig mit Pasolinis Positionen verglichen wird und als Gegenbild erscheint. Müller distanziert sich von der theatralischen Welt des englischen Autors: Eine geschichtslose Welt sowie geschichtslose Figuren kennzeichneten die Texte Becketts, die durch die deutsche Übersetzung sogar mehr Tiefe als im Original bekommen hätten.

In Müllers Bibliothek liegen verschiedene Bände von und über Pasolini. Keiner dieser Bände enthält eines seiner Theaterstücke, es handelt sich um drei italienische Ausgaben von Pasolinis Schriften und Zeitungsartikeln (*Il*

in unserem Beruf.“ „Er war ein erbarmungsloser, frecher Polemiker, ein Pirat. Unglaublich, was er in seinen politisch unkorrekten Reden zu sagen vermochte: sich in der Zeit der Massenproteste in die Gedanken der Polizisten hineinzusetzen, das war damals eines echten, mutigen Korsaren würdig“ (Übers. LZ.).

5 „Aber ich habe das *Medea*-Stück schon vorher geschrieben, bevor ich den Film gesehen habe“ (Müller 2008a: 534).

caos, *Le belle bandiere*, *Lettere luterane* – Heiner Müller konnte allerdings kein italienisch), eine deutsche Version von *Petrolino*, den letzten Roman, und dann noch acht Bände, darunter Gedichte, Interviews in einer englischen Übersetzung, zwei Filmdrehbücher (*Große Vögel*, *kleine Vögel* und *Oedipus Rex*, englische Version), Briefe und einen Ausstellungskatalog über Pasolinis Filme⁶. Keine Anmerkungen oder Unterstreichungen sind auf den Seiten dieser Bände zu finden, eine einzige sehr kurze Notiz, deren Bedeutung nur schwer zu verstehen ist, steht auf der Rückseite der italienischen Ausgabe von *Il caos*: „TV Titus I (Übertragung)“: Ob Heiner Müller eine Fernsehfassung seines Stückes plante und ob diese irgendeine Beziehung zu Pasolinis Schriften hatte, muss im Bereich der (schwachen) Hypothesen bleiben. Allerdings beschäftigten sich sowohl Heiner Müllers *Anatomie Titus Fall of Rome* als auch die Artikel, die Pasolini vor 1970 für die Zeitung *Il tempo* schrieb, mit dem Terrorismus, nicht nur als kriminellem Phänomen, sondern vielmehr als ideologischer und sozialer Kategorie, als Ausgangspunkt für eine kapitalistische Konsumgesellschaft⁷.

Um Müllers Urteil über Pasolinis Rang als Künstler und Denker aus einer angemessenen Perspektive zu untersuchen, ist es wichtig, einige Daten zu berücksichtigen: Erst nach dem Mauerfall sind häufigere Hinweise auf Pasolinis Werke sowie auf seine Figur in den Texten Müllers zu finden, bis zu einer regelrechten Identifizierung mit ihm in den neunziger Jahren, als sich Müller dem eigenen Tod nah fühlt. Dieser Prozess findet einen Höhepunkt im Jahr 1994: Als Intendant des Berliner Ensemble organisiert Müller an seinem fünfundsechzigsten Geburtstag eine Veranstaltung zum Thema Pasolini: Nach der Vorführung von *La ricotta* lesen Laura Betti und Heiner Müller selbst einige Gedichte Pasolinis auf Italienisch und Deutsch vor. Im selben Jahr wird das Heft 11 der *Drucksache*, der Zeitschrift des Berliner Ensembles, Pasolini gewidmet. Zwei Aspekte sind von besonderem Interesse in dieser Nummer: einerseits die Übersetzung einer Lyrik, *Profezia* (Müller 1994: 452–458), die ab 1991 eine Art Obsession für Müller darstellt⁸; andererseits die Thematik des Todes, die allen veröffentlichten lyrischen Texten Pasolinis und Müllers gemeinsam ist, und ein einzigartiges ikonographisches Pendant bekommt: Abbildungen der zwei Bronzi di Riace (Müller 1994: 430–431) und von Pasolinis Leichnam (Müller 1994: 466–467) begleiten die Gedichte. Diese sonderbare Gegenüberstellung findet ihre thematische Rechtfertigung in dem Motiv der fehlenden Augen. Sowohl die Bronzestatuen als auch der tote Körper sind gleichsam blinde Figuren, die in einem

6 Eine kürzere Liste findet sich in Bronzini 2020: 273.

7 Ein moralistischer und ideologischer Terrorismus ist für Pasolini ein klares Symptom des bürgerlichen Bösen. Vgl. Pasolini 2015: 11.

8 Vgl. darüber Kammerer i.D.

irritierenden Kontrast zu Ali mit den blauen Augen stehen, der die Hauptfigur von *Prophezia* ist. Peter Kammerer erinnert sich folgendermaßen: „Müller ist fasziniert von den Fotos des toten Pasolini, Polizeiaufnahmen, die Laura Betti besorgt hat. Als Kontrapunkt und Hommage an Pasolinis Süden kommen Bilder der unweit von Taormina in der Meerenge von Messina gefundenen Bronzen von Riace hinzu. Müller hatte sie 1981 in Florenz gesehen und als Schock empfunden“ (Kammerer i. D.). Während Pasolini als Figur, die „in einem Riß“ (Müller 2008b: 332) lebte, empfunden wird, stellen die zwei Bronzestatuen eine verlorene, harmonische Einheit dar, „denn es gibt in diesen Figuren keinen Bruch. In ihnen ist eine Einheit von Kraft und Schönheit [. . .]. Vielleicht hat das etwas mit Sehnsucht zu tun, mit der Sehnsucht nach der verlorenen Einheit von Kunst und Leben“ (Müller 2008b: 365).

Pasolini selbst hatte seine Lyrik *Profezia*, die mit einer utopischen Eroberung des zivilisierten Westens durch die Letzten der Welt endet, als falsch zurückgewiesen, weil sein Thema durch die 68er-Studentenbewegung modisch geworden war: Auch die ausdrucksvollen Bauern aus Afrika oder aus Indien, meinte Pasolini in einem Interview, müssen in diesem sozialen Kontext zu Spießbürgern werden (Pasolini 1999: 1642–1644). Die Träger der „Keime der alten Geschichte“ – so Pasolini in *Propheziung* (Müller 1994: 456) – werden zuerst zu historischen und dann zu bürgerlichen Menschen, die blauen Augen Alis werden von einer undifferenzierten und in der Masse aufgehenden Gesellschaft gefressen; das Ende der Geschichte – die Wiedervereinigung für Heiner Müller, die postfaschistische und kapitalistische italienische Massengesellschaft für Pasolini – bedeutet auch den Tod der Utopie. Die dritte Welt als mögliche Quelle einer palingenetischen Erneuerung des westlichen Kapitalismus ist in dieser Perspektive als das wichtigste Element zu betrachten, das die Rezeption Pasolinis in der letzten Phase von Heiner Müllers Tätigkeit kennzeichnet. Müller hat dies viel besser als andere Intellektuelle seiner Zeit gesehen. Schon 1981, in einem Gesprächsprotokoll mit dem Titel *Mich interessiert der Fall Althusser*, hatte sich Müller folgendermaßen ausgedrückt: „In den Industriestaaten entstehen immer mehr Enklaven der dritten Welt. Dass Westberlin die drittgrößte türkische Stadt ist, das finde ich ungeheuer wichtig. Deshalb ist das Sich-Beziehen auf die dritte Welt [. . .] überhaupt nicht romantisch. Die dritte Welt ist ja nicht nur in Afrika und Lateinamerika, die entsteht in Zürich und in Berlin und in Hamburg, so wie zunächst in New York und Italien“ (Müller 2005: 244). Im selben Gespräch erwähnt Müller Pasolini als Teil jenes Hamlet-Komplexes, der seine Reflexion über die Beziehung zwischen Künstler und Gesellschaft ständig geprägt hatte. Eine solche Vision, die einer romantischen, sehnsüchtigen Nostalgie nach einer prähistorischen Welt keinen Platz lässt, stimmt mit der Vorstellung der dritten Welt Pasolinis überein, dessen Perspektive alles andere als ein bloßer Fluchtversuch aus dem gegenwärtigen Italien war, so wie sie Peter Kammerer

1977 definierte⁹. Sowohl für Pasolini als auch für Müller führt der Themenkomplex „Dritte Welt – Geschichte – Utopie“ zu einer Analyse und Kritik der postindustriellen Gesellschaft und deren Kultur. Das Motiv ‚Augenverlust‘ als Symbol für das Scheitern, den Untergang und den Tod der Utopie, das Müller zum Beispiel auch in den Schlussequenzen in Pasolinis letztem Film, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, finden konnte, stammt eigentlich schon aus den siebziger Jahren: „Ich kann sie ohne Augen sehen – Genosse. Die roten Fahnen – Über Rhein und Ruhr“, prophezeit die Hure in der letzten Szene von *Germania Tod in Berlin* (Müller 2001: 377), wobei sie Worte wiederholt, die der junge Maurer ihr souffliert, während der an Krebs sterbende Hilse überzeugt ist, sie sei die wiederauferstandene Rosa Luxemburg. Die Revolution ist nur als blinde Täuschung oder als falsche Einbildung vorstellbar, danach können nur blinde Menschen streben, genauso wie der sterbende und von der Sorge geblendete Faust eine neue Generation von Menschen zu sehen währte, während die Lemuren sein Grab gruben (*Faust II*, 11495–11510).

Die Hypothese einer engen, direkten Beziehung zwischen dem Theater Pasolinis und den Stücken Müllers scheint eher Suggestion als realer Tatbestand zu sein. Liest man die Rezension der Uraufführung von *Affabulazione* am Theater am Turm in Frankfurt (Schubert 1983), scheint die ästhetische Perspektive dieses Textes und seiner Inszenierung mit Müllers Theaterwelt nicht viel zu tun zu haben. Dabei wäre es wichtig, eine bestimmte intermediale Dimension hervorzuheben, die das Werk – das theatralische eingeschlossen – der beiden Autoren kennzeichnet. In seiner am Anfang dieses Aufsatzes erwähnten Monografie hat Bernhard Groß die Intermedialität in Pasolinis Arbeit folgenderweise definiert: Sie „beschreibt [. . .] die Auseinandersetzung mit der Frage, was darstellbar, was sichtbar, was denkbar und artikulierbar ist in einer per se heterogenen Welt, als eine Frage, die sich nur im Wechselverhältnis der Künste und Medien beantworten läßt“ (Groß 2008: 15). Von erheblichem Interesse ist außerdem die Auseinandersetzung mit dem Thema der Positionierung des Intellektuellen innerhalb einer Gesellschaft, die seine Rolle als führende Figur nicht mehr anerkennt. In seinen letzten Jahren hatte

9 Schon 1975 hatte Kammerer in einem sehr kritischen Artikel Pasolini und seine ideologische Welt so beschrieben: „Ein verzweifelter bürgerlicher Intellektueller beginnt die ‚Mutation‘ der bürgerlichen Kultur in eine völkerfressende Zivilisationsmaschine zu erkennen und flieht in reaktionärer Ausweglosigkeit in die Vergangenheit. Er beginnt die (kommunistische pk) Partei zu hassen, die ihm aus seiner existentiellen Krise keinen anderen Ausweg zu bieten scheint als Fortschrittsglauben und Technokratie“ (Kammerer 2015: 90). Zehn Jahre später wird Kammerer seine Meinung ändern, und gerade deswegen enthalten in der Perspektive von Rezeption und Kulturtransfer seine Erzählung und seine eigene Arbeit über Pasolini, über Müller und über die Beziehungen zwischen den beiden Schriftstellern einige besonders interessante und bedeutende Elemente, vor allem in Hinsicht auf den Komplex Geschichte-Ideologie-Kultur.

Pasolini von einem Versagen gesprochen, er wollte nicht mehr kämpfen und endlich das Nicht-Akzeptierbare akzeptieren. Der Künstler, fährt Pasolini fort, muss sich dieser historischen Situation anpassen, seine Sprache vereinfachen und sie mit aktuellen Ereignissen verknüpfen, da der Zusammenbruch der Gegenwart auch jenen der Vergangenheit impliziert¹⁰. Es sind die ästhetischen Voraussetzungen seines letzten Filmes *Salò*. Einzig Heiner Müller hat in Deutschland genau diese ‚Wende‘ gespürt und in einer gewissen Form auch persönlich erlebt: „Gestern habe ich Teorema gesehn / ICH BIN GESTORBEN FÜR DIESE GESELLSCHAFT“ (Müller 1998: 321). Sein Interesse für Pasolini hat er selbst auf diesen bestimmten tragischen (hamletischen) Zustand zurückgeführt: „Althusser interessiert mich, wie mich Pasolini interessiert, der Fall Pasolini, oder, das klingt zunächst gewiss merkwürdig, der Fall Gründgens – das Versagen von Intellektuellen in bestimmten historischen Phasen, das vielleicht notwendige Versagen von Intellektuellen. [...] Ein stellvertretendes Versagen“ (Müller 2005: 241).

Bibliographie

- Borio, Maria (2014): „Federico Italiano e Michael Krüger – Come è letta la poesia italiana all'estero /3“, in: *nuoviargomenti.net*, 4 maggio, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/federico-italiano-e-michael-kruger-come-e-letta-la-poesia-italiana-allestero-3/> (25.11.2021).
- Bronzini, Benedetta (2020): *Dare forma al silenzio. Heiner Müller e Pier Paolo Pasolini artisti dell'intervista*, Pisa: Pacini.
- Buch, Hans Christoph (1979): „Der rote Korsar“, in: *Der Spiegel*, 1: 77–79.
- Collini, Patrizio (1983): „Il consumo di Pasolini in Germania“, in: *Belfagor*, 38: 231–238.
- Groß, Bernhard (2008): *Pier Paolo Pasolini: Figurationen des Sprechens*, Berlin: Vorwerk 8.
- Haustedt, Birgit (1998): „Die Fremdheit Pasolinis – Zur Rezeption seines Werkes in Deutschland 1975 – 1995“, in: Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hg.): *Zwischen Kontinuität und Rekonstruktion. Kulturtransfer zwischen Deutschland und Italien nach 1945*, Tübingen: Niemeyer, 201–216.
- Heymann, Sabine (1996): „Der Tod eines Dichters. Auch nach zwanzig Jahren ist der Mord an Pier Paolo Pasolini für die Italiener ein Trauma – gleichzeitig wird der Autor und Filmregisseur fürs Theater entdeckt. Eine Bestandaufnahme“, in: *Theater heute*, 11: 32–37.

10 Der Artikel *Abiura dalla Trilogia della vita* wurde 1975 zum ersten Mal im *Corriere della Sera* veröffentlicht und ein Jahr später in den *Lutherischen Briefen* (Müller besaß den Text in seiner italienischen Fassung). Vgl. Pasolini 1999: 599–603.

- Kammerer, Peter (i. D.): *Heiner Müller und Pier Paolo Pasolini*, im Druck.
- Lucci, Antonio (2015): „Pasolini e la Germania. Intervista a Peter Kammerer“, in: *Lo Sguardo. Rivista di filosofia*, 19.3: 89–96.
- Meyer-Krahmer, Benjamin / Straub, Johanna (2009): *Aus dem Laboratorium. Pier Paolo Pasolini als Schriftsteller zwischen Engagement und Romantik*, Transkription einer Radiosendung, 15.9: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewjp1sLVwLT0AhUPhf0HHTUyCTgQFnoECAQQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.deutschlandfunkkultur.de%2Fmanuskript-aus-dem-laboratorium-txt.media.8c0d43ce40c21d88061ea1a0c43e691a.txt&usg=AOvVaw1h4Tyvx0iOhr8YFv5oR15y> (18.08.2021).
- Müller, Heiner (1994): *Drucksache*, 11.
- Müller, Heiner (1998): *Die Gedichte*, (*Werke*, Bd. 1), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Müller, Heiner (2001): *Die Stücke 2*, (*Werke*, Bd. 4), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Müller, Heiner (2005): *Schriften*, (*Werke*, Bd. 8), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Müller, Heiner (2008a): *Gespräche 1*, (*Werke*, Bd. 10), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Müller, Heiner (2008b): *Gespräche 2*, (*Werke*, Bd. 11), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Pasolini, Pier Paolo (1999): *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano: Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo (2015): *Il caos*, Milano: Garzanti.
- Schnödel, Helmut (1988): „Friede schlimmer als Krieg“, in: *Die Zeit*, 9, 26. Februar.
- Schödel, Helmut (1985): „Pier Paolo Pasolini: Vier Stücke“, in: *Die Zeit*, 6, 1. Februar.
- Schubert, Rolf H. (1983): „Väter und Söhne. Ein Stück von Pasolini als deutsche Erstausführung im TAT“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30. Mai: 30.
- Vastano, Stefano (2005): „Il pirata romantico“, in: *L'Espresso*, 21.10: 152–158.
- Wolter, Christine (1971) (Hg.): *Italienische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Berlin/Weimar: Aufbau.
- Zenobi, Luca (2020): „Pier Paolo Pasolini e la critica della civiltà nella ricezione tedesca“, in Ders., *Tutti i vestiti della verità. Letteratura e cultura tedesche tra Settecento e Novecento*, Modena: Mucchi: 201–220.