

Pasolini traduttore. Die Übersetzung im friaulischen Werk von Pier Paolo Pasolini

Ricarda
Gerosa

Universität Basel

Ende Juli 1942 erscheint beim Bologneser Buchhändler Mario Landi in einer Auflage von 300 nummerierten Exemplaren das Erstlingswerk des zwanzigjährigen Pier Paolo Pasolini. Der dünne Band mit dem Titel *Poesie a Casarsa* enthält in zwei Sektionen 14 friaulische Gedichte, die zwischen 1941 und 1942 in Bologna und Casarsa entstanden sind. Lediglich zwei Gedichte tragen friaulische Titel, die übrigen 12 Poeme sind italienisch überschrieben. Am Fuss jeder Seite findet sich eine italienische Übersetzung der friaulischen Verse in Prosa, die eher auf simple Wörtlichkeit bedacht ist, als auf die Wiedergabe des raffinierten Gefüges aus Klang, Rhythmus und Sinn, das die Gedichte auszeichnet. Die Übertragungen vom Dialekt (*dialetto*) in die Hochsprache (*lingua*) stammen ebenfalls aus der Feder Pasolinis und sind also Selbstübersetzungen.

Der Fribourger Philologieprofessor Gianfranco Contini rezensiert Pasolinis Bändchen als erster. Er rühmt die *Poesie a Casarsa* als glücklichen Sonderfall der Dialektpoesie und attestiert ihnen eine vollumfängliche Gleichzeitigkeit zur zeitgenössischen hochsprachlichen Literatur, welcher die Dialektliteratur gemeinhin in zeitlicher Verzögerung hinterher hinkt. Doch bereits im ersten Satz klingt sein Befremden bezüglich der italienischen Selbstübersetzungen an: „Sembrebbe un autore dialettale, a prima vista, questo Pier Paolo Pasolini, per queste sue friulane *Poesie a Casarsa* (Bologna, Libreria Antiquaria Mario Landi), un librettino di neppur cinquanta pagine, compresa la non bella traduzione letterale che di quelle pagine occupa la metà inferiore“. (Contini, „Al limite della poesia dialettale“, 116; Hervorhebungen von RG.) Das Scheitern der pasoli-

nischen Übersetzung versteht Contini konzeptuell, als bewusstes Hervorheben der Unübersetzbarkeit des Dialektes: „Pasolini insiste sull'intraducibilità, tipico carattere dialettale [...]“. (Contini, „Al limite della poesia dialettale“, 119) Nebst diesem unzeitgemässen Topos einer dialektalen Ästhetik konstatiert Contini im modernen Inhalt der Gedichte jedoch zugleich die Praxis einer vollumfänglichen sprachlichen Übersetzbarkeit: Die Äquivalenz des Ausgedrückten impliziert für Contini eine linguistische Ebenbürtigkeit des friaulischen Dialekts, die ihn zur Sprache und als solche a priori und vollumfänglich übersetzbar macht.

Continis Skepsis gegenüber Pasolinis Übersetzungen ist scharfsichtig und mehr als berechtigt. Unter *Übersetzung* wird gemeinhin die Überführung von Zeichen, Formulierungen oder Texten einer ersten Sprache in Zeichen, Formulierungen oder Texte einer zweiten Sprache unter Berücksichtigung des Kriteriums der Äquivalenz definiert. Je nach Zielsetzung kann sich die Äquivalenz dabei auf die Parameter des Sachverhalts, des Sinns, des Stils, der sprachlichen Normen oder des kommunikativen Wertes beziehen. (Koller 89-95) Da der Philologie- und Literaturstudent Pasolini zweifellos um die Kunst der literarischen Übersetzung weiss, die gerade darin besteht, nicht nur die semantischen Einheiten, sondern auch die formal-ästhetischen Merkmale eines Textes zu übertragen, ist es fraglich, inwieweit seine Selbstübersetzungen überhaupt als Übersetzungen im engeren Sinne gelten wollen. Am Ende seines Bändchens findet sich eine kurze Anmerkung, die die lebenslängliche Wucherung von Prätexten, Selbstkommentaren, Richtigstellungen und Interviews einleitet, die sein Werk umranken. In dieser *Nota* wird das Übersetzungsgeschäft als paradoxes Tun entlarvt: „Vorrei inoltre invitare il lettore non friulano a soffermarsi sopra certi vocaboli, come 'imbarlumide', 'sgorlâ', 'svampidît', 'tintinulâ', 'rampît', 'mîrie', 'albade', 'trèmul', etc. che io, nel testo italiano, ho variamente tradotti, ma che, in realtà, restano intraducibili“. (Pasolini, TP I, 193) Da die Behauptung der Unübersetzbarkeit seines Sprachmaterials den Dichter dennoch nicht davon abhält, seine Gedichte zu übersetzen, liegt die Vermutung nahe, dass hier noch ganz anderes ins Spiel kommt und auf dem Spiel steht.

Um dieses, noch nicht genauer gefasste Andere der Übersetzungen Pasolinis soll es nun gehen. Das Feld der Übersetzung bei Pasolini ist weit und heterogen: In einem relativ wörtlichen Sinn reicht es von den bereits erwähnten Selbstübersetzungen der ersten friaulischen Gedichte ins

Italienische über die relativ eigenmächtigen Übersetzung moderner fremdsprachiger und italienischer Gedichte ins Friaulische und deren „wörtlicher“ Rückübersetzung ins Italienische¹ zu zuverlässigen Übersetzungen antiker Theaterstücke². In einem weniger wörtlichen Sinn umfasst das Feld die literarische Adaption von Stoffen und Formen anderer Autoren³, die Übertragung literarischer Vorlagen ins Medium des Films⁴, die Verfilmung eigener Literatur⁵ sowie die Neufassung eigener Werke: So erscheint im Mai 1975, als letzte Publikation zu Lebzeiten, eine Sammlung friaulischer Gedichte, *La nuova gioventù*, in welcher nicht nur der Titel der zwanzig Jahre zuvor veröffentlichten ersten friaulischen Lyrikanthologie *La meglio gioventù* anklingt, sondern (fast) alle Gedichte des ersten Buches in formaler und prosodischer Hinsicht wiederholt werden, wobei der Inhalt aber aus der Euphorie der dichterischen Anfänge in die Desillusion der Reife übertragen ist.

Pasolinis dreifache übersetzerische Praxis – übersetzt wird zwischen zwei unterschiedlichen sprachlichen Kodes der Verbalsprache, zwischen zwei unterschiedlichen Sprachsystemen und zwischen zwei unterschiedlichen subjektiven Erfahrungshorizonten – ist flankiert durch eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Konzept der Übersetzung. Besonders in der friaulischen Essayistik⁶, die als ausgezeichneter erster Ort poetologischer Reflexion gelten muss, sind die Begriffe der Übersetzung, der Analogie, der Übersetzbarkeit und der Unübersetzbarkeit von grosser Wichtigkeit.

Angesichts des Umfangs des Feldes der Übersetzung bei Pasolinis stellt sich wie von selbst die Frage nach der Bedeutung der Übersetzung für sein künstlerisches Schaffen. Zieht man zusätzlich die Gleichzeitigkeit der ersten poetischen Versuche, der ersten Übersetzungen und der Reflexion des Übersetzungsbegriffs in Betracht, konkretisiert sich die Frage dahingehend, nicht nur allgemein nach der Bedeutung der Übersetzung für das künstlerische Schaffen, sondern sehr spezifisch nach der Bedeutung der Übersetzung für die Geburt und den Werdegang des Dichters Pasolini fragen zu müssen.

Es soll im Folgenden also darum gehen, den Begriff und die Funktion der Übersetzung bei Pasolini ausgehend und hinsichtlich dieses dreifachen Anfangs zu prüfen. Im Zentrum stehen dabei weniger linguistische oder übersetzungswissenschaftliche Untersuchungen der einzelnen Übersetzungen, denn die Eruierung von Motivationen und Zielen, Folgen und

Effekten des ersten Schreibens und des ersten Übersetzens. Da die erste lyrische Produktion durch einen Sonderfall von Übersetzung (*La nuova gioventù*) unwiderruflich mit dem Spätwerk verhängt ist, und weil die Übersetzung ganz wesentlich an der seriellen Struktur des pasolinischen Werks (Fortini 23) beteiligt scheint, dürfen von der Klärung des Zusammenhangs der poetischen Anfänge mit der Praxis und dem Gedanke der Übersetzung ausserdem Hinweise auf Poetologie und Produktionsstrategien des Gesamtwerks erwartet werden.

1 Poesie a Casarsa: Die Entstehung der Poesie aus der Übersetzung

1.1 Dalla lingua al friulano: Die Erstfassungen und ihre Übersetzungen

Mehrfach hängt bereits die Entstehung jener friaulischen Gedichte, die Pasolini 1942 unter dem Titel *Poesie a Casarsa* veröffentlicht, mit dem Übersetzen zusammen. Die Sommermonate des Jahres 1941 verbringt Pier Paolo, wie alle Sommer zuvor, in Casarsa, dem friaulischen Heimatort seiner Mutter. Die Briefe, die er von dort an seine Freunde in Bologna schreibt, dokumentieren die Entstehung seines ersten Lyrikbändchens als fortschreitende Dialektisierung. (Siti et al. 1496) Bereits im Juli spielt Pasolini mit dem Gedanke einer Veröffentlichung seiner Gedichte. (Pasolini, LE I, 61) Ein nachgelassenes Inhaltsverzeichnis⁷ belegt, dass die ursprünglich geplante Sammlung ausschliesslich italienische Gedichte enthalten sollte, Gedichte, die er seinen Freunden probeweise zusandte. Eine vergleichende Lektüre der Gedichtbeilagen und der publizierten friaulischen Gedichte fördert Erstaunliches zu Tage: So findet sich etwa am 18. Juli ein Gedicht mit dem Titel „Ritorno al paese“, dessen letzter Vers „Il mio paese è di color smarrito“ in der friaulischen Übertragung „il mè pais l'è di colôr smarrìt“ den zweiten Vers des Gedichts „Canto delle campane“ der *Poesie a Casarsa* bildet. Ebenso entsteht im Juli 1941 in Italienisch, was später als Widmungsgedicht das friaulische Lyrikbändchen eröffnen sollte:

Acque di Casarsa (Pasolini, LE I, 55)

Fontana d'acqua del mio paese.

Nessun'acqua più fresca che al mio paese.
Fontana di rustico amore.

Die 1942 publizierte Version lautet:

Dedica (Pasolini, TP I, 167)

Fontane d'àghe dal mè paîs.
A no è àghe pi frès-cie che tal mè paîs.
Fontane di rùstic amôr.

Eine gegenüber der Erstfassung leicht veränderte Variante findet sich als Übersetzung in der Fussnote:

„Fontana d'acqua del mio paese. Non c'è acqua più fresca che al mio paese.
Fontana di rustico amore“.

Die hochsprachlichen Gedichtbeilagen legen nahe, was Guido Santato bereits 1980 mutmasste: „Non è paradossale affermare che, nella prima edizione di *Poesie a Casarsa*, il vero testo di traduzione è l'*originale*, il testo poetico. L'itinerario linguistico di tali testi è duplice e circolare: dalla lingua al friulano (scrittura poetica nella 'lingua per poesia') e dal friulano alla lingua (ritorno alla lingua letteraria attraverso la traduzione)“ (Santato 37) Demnach müssen also die italienischen „Übersetzungen“ als die eigentlichen poetischen Texte gelten, während die friaulischen „Originalversionen“ in den meisten Fällen Übersetzungen sein dürfen. Nebst den italienischen Titeln, die die friaulischen Gedichtkörper in eine Art hochsprachlichen Rahmen stellen (Cadel, *La lingua die desideri*, 27)⁸, spricht auch die Tatsache der bescheidenen Friaulischkenntnissen des zwanzigjährigen Pasolini für die These einer umgekehrten Zuordnung der Textstufen „Original“ und „Übersetzung“. Das Friaulische ist weder seine Muttersprache noch die Sprache seiner Mutter: in der Familie Pasolini ist man auf akzentfreies Italienisch bedacht, in der Familie der Grosseltern wird, wie in allen bürgerlichen Familien der Gegend, ein venezianischer Dialekt gesprochen. Zur Abfassung bzw. Übersetzung seiner Gedichte benutzt Pasolini zumindest in den frühen Jahren den „Pirona“, das italienisch-friaulische Standard-Wörterbuch.⁹ Die Idee zu einem ausschliesslich friaulischen Lyrikband kommt Pasolini vermutlich nach der Niederschrift des Gedichtes „Il nini muàrt“, dessen Neuartigkeit

im Bezug auf alles bisher Geschriebene ihm unmittelbar einleuchtet. (Siti et al. 1498) In der nachträglichen, mythobiographischen Rekonstruktion in „Dal laboratorio“ (1965; wiederabgedruckt in der Sammlung *Empirismo eretico*) nimmt sich die Urszene der friaulischen Poesie folgendermassen aus: Eines Morgens im Sommer 1941 – der 19-Jährige sitzt malend („con del inchiostro verde, o col tubetto dell’ocra dei colori a olio su del cellophane“) oder dichtend auf der Terrasse des mütterlichen Hauses in Casarsa – erklingt aus dem Mund eines Bauernsohnes aus der Nachbarschaft das friaulische Wort für Tau, *rosada*, das den jungen Künstler/Dichter aufschrecken lässt: „Certamente quella parola, in tutti i secoli del suo uso nel Friuli che si stende al di qua del Tagliamento, *non era mai stata scritta*. Era stata sempre e solamente *un suono*. Qualunque cosa quella mattina io stessi facendo, dipingendo o scrivendo, certo mi interruppi subito: questo fa parte del ricordo allucinatorio. E scrissi subito dei versi, in quella parlata friulana della destra del Tagliamento, che fino a quel momento era stata solo un *insieme di suoni*: cominciai per prima cosa col rendere grafica la parola ROSADA. Quella prima poesia sperimentale è scomparsa: è rimasta la seconda, che ho scritto il giorno dopo: Sera imbarlumida, tal fossâl / a cres l’aga ... / ...“ (Pasolini, SLA I, 1317-1318) Es sind die ersten Verse von „Il nini muàrt“, dem zweiten Gedicht von *Poesie a Casarsa*.

Il nini muàrt (Pasolini, TP I, 168)

Sère imbarlumide, tal fossâl
 ’a crès l’âghe, a’na fêmine plène
 ’a ciampine tal ciamp.

Jo ti ricuàrdi, Narcis, tu vèvis il colôr
 da la sère, quànt lis ciampànìs
 ’a sunin di muàrt.

Gleich zweimal sendet Pasolini sein erstes friaulisches Gedicht, das er im Sommer 1941 für eines seiner besten hält, im August nach Bologna. Beim zweiten Mal bittet er seinen Freund Luciano Serra, es in den Dialekt von Reggio Emilia zu übersetzen. Zu diesem Zweck fügt er dem Gedicht eine italienische Übersetzung bei (Pasolini, LE I, 88), womit sich der

Kreis – vom Italienischen ins Friaulische und vom Friaulischen ins Italienische – schliesst.¹⁰

Festhalten lässt sich ein Doppeltes: Zunächst muss davon ausgegangen werden, dass viele der *Poesie a Casarsa* keine genuin friaulischen Gedichte, sondern Übersetzungen aus dem Italienischen sind. Pasolini verschweigt in den diversen nachträglichen Erläuterungen zwar den ersten Übersetzungsvorgang, stilisiert an dessen Stelle aber einen anderen: Der Rosada-Mythos handelt im Grunde genauso von einer Übersetzung, nämlich von der Übersetzung von Laut in Schrift. Sicherlich ist es kein Zufall, dass Pasolini diese Übertragungsoperation von gesprochener in geschriebene Sprache gerade zu jenem Zeitpunkt hervorhebt, als er sich intensiv mit seinem Wechsel von der Literatur zum Film auseinandersetzt, wobei er das Kino als Schrift einer mündlichen Sprache der Wirklichkeit definiert. Ob die Übersetzung des friaulischen Lautes in ein Schriftsystem dabei das Modell für die Übersetzung einer Art mündlichen Wirklichkeit in die Schrift des Filmes bildet, oder ob die friaulische Operation in Anlehnung an den Übertragungsvorgang des Films nachträglich konstruiert wird, lässt sich nicht ohne eingehende (aber abschweifende und daher hier nicht durchführbare) Untersuchung entscheiden. Bemerkenswert aber ist die Tendenz Pasolinis, Innovation im eigenen Schaffen durch einzigartige, sakral konnotierte Übersetzungsvorgänge zu erklären, die ihrerseits von den relativ gewöhnlichen Übertragungsoperationen ablenken, die tatsächlich am Werk sind: Bereits oben wurde darauf hingewiesen, dass Pasolinis Filme zu einem grossen Teil Literaturverfilmungen sind, also Übersetzungen vom Wort ins Bild.

1.2 Dal friulano alla lingua: die Fussnotenübersetzungen der *Poesie a Casarsa*

Ob die *Poesie a Casarsa* nun eher Übersetzungen aus dem Italienischen oder erstmalige Niederschriften von Lauten sind: offen bleibt die Frage nach den schattenhaften Übersetzungen, die die publizierten Gedichtkörper begleiten. Im Falle der Sendung an Luciano Serra, welche die Übersetzungsserie aus dem Friaulischen ins Italienische überhaupt eröffnet, dient die Übersetzung der besseren Verständlichkeit, die

Voraussetzung für den Dienst ist, um den Pasolini den Freund bittet. Eine ähnliche, rezeptionsbezogene Erklärung findet sich ein gutes Jahrzehnt später in der Anmerkung zu *La meglio gioventù*, einer Antologie, welche die bis zu diesem Zeitpunkt entstandenen friaulischen Gedichte enthält und also auch die *Poesie a Casarsa* wiederabdruckt: „Vorreji aggiungere, infine, che se le versioni in italiano a piè di pagina sostituiscono un glossario, e con molti svantaggi rispetto a un glossario, fanno parte insieme, e qualche volta parte integrante del testo poetico: le ho perciò stese con cura e quasi, idealmente, contemporaneamente al friulano, pensando che piuttosto che non essere letto fosse preferibile essere letto soltanto in esse“. (Pasolini, TP I, 159) Es ist davon auszugehen, dass Pasolini auch zwölf Jahre früher die ausschliessliche Rezeption seiner italienischen Übersetzung dem Risiko, gar nicht gelesen zu werden, vorgezogen hätte. Dennoch lässt sich die zeitliche Distanz und die damit verbundenen Änderungen der Poetologie¹¹ vor allem anhand der unterschiedlichen Funktionen bemessen, die den Übersetzung in den beiden Anmerkungen zu *Poesie a Casarsa* (1942) und zu *La meglio gioventù* (1954) zukommen. Während die Übersetzungen in der ersten *Nota* nur indirekt als negativer Beweis der Unübersetzbarkeit des Friaulischen erwähnt werden, gelten sie zwölf Jahre später als annähernd gleichwertige Varianten der friaulischen Originale. Pasolini verweist auf die Sorgfalt, mit der die (italienischen) Übersetzungen ausgearbeitet wurden¹² und behauptet sogar eine „ideale“ Gleichzeitigkeit ihrer Entstehung, welche sie zum integrativen Teil des poetischen Textes machen. Die Übersetzungen werden damit auf das Niveau des Übersetzten gehoben und die Trennlinie zwischen originalelem und übersetztem Text wird verwischt. Insofern ist es sinnvoll, die begriffliche Opposition von „Original“ und „Übersetzung“ zugunsten des Terminus der Version aufzugeben.¹³ Darüber hinaus kommt in der paradoxen Rede von einer „idealen“ Gleichzeitigkeit der früher verschwiegene Übersetzungsstatus des Friaulischen zögerlich wieder an die Oberfläche: Da von Gleichzeitigkeit gerade idealerweise im Bezug auf Übersetzung nicht die Rede sein kann, könnte damit auch gemeint sein, dass die Gedichte ihren Ursprung sowohl im Friaulischen als auch im Italienischen, sowohl in der Fussnote als auch im Haupttext haben können. Wenn sich die Anmerkung zu *La meglio gioventù* demnach als nachträgliches Geständnis lesen lässt, das rückwirkend das Verfahren der *Poesie a Casarsa* erhellt, so ist damit das Rätsel der Übersetzung dennoch nicht gelöst.

In der *Nota* von 1942 fordert Pasolini den Leser dazu auf, sich besonders bei gewissen friaulischen Wörtern aufzuhalten, die sich – seinen verschiedenen Übersetzungsversuchen zu Trotz – durch ihre Unübersetzbarkeit auszeichnen. Und wie die unzulänglichen Fussnotenübersetzungen vor allem auf die Unübersetzbarkeit aufmerksam machen, so lenkt die Behauptung der Unübersetzbarkeit das Interesse des Lesers von der Übersetzung ab und weist hin auf das Friaulische. Tatsächlich scheint es notwendig, an dieser Stelle die von der *Nota* suggerierte Verschiebung mitzumachen und die Frage nach der Übersetzung in die grundsätzliche Frage nach dem Friaulischen, und dem, was sich in Pasolinis Poetik damit verbindet, münden zu lassen. Und da das Friaulische nicht Pasolinis eigene Sprache, sondern immer auch ein wenig Übersetzung ist, ist die neue Frage von der alten gar nicht so verschieden.

2 Die friaulische Poesiesprache

Auch der Frage nach dem Friaulischen kann die editorische Notiz zu den *Poesie a Casarsa* den Weg weisen. Als leidenschaftlicher Linguist merkt Pasolini an, dass seine Gedichte nicht in einem genuinen Friaulisch, sondern in der Mundart Casarsas verfasst sind, also in der vom Venezianischen beeinflussten Variante des rechten Ufer des Tagliamento („di cà da l’aga“).¹⁴ Die linguistische Besonderheit ist aber nicht nur geographisch bedingt: „Inoltre non poche sono le violenze che gli [al friulano della sponda destra del Tagliamento] ho usato per costringerlo ad un metro e a una dizione poetica“. (Pasolini, TP I, 193) Die „nicht wenigen Gewaltanwendungen“ machen deutlich, dass nicht die mimetische Abbildung der casarsischen Mundart, sondern Metrik und poetische Diktion, also die Dichtung an sich das eigentliche Ziel Pasolinis sind. Nachträglich hält er bezüglich der effektiven Verwurzelung seines ersten Gebrauches des Friaulischen fest: „Io scrissi i miei primi versi in friulano a Bologna, senza conoscere neanche un poeta in questa lingua, e leggendo invece abbondamente i provenzali. Allora per me il friulano fu un linguaggio che non aveva nessun rapporto che non fosse fantastico col Friuli e con qualsiasi altro luogo di questa terra“. (Pasolini, SLA I, 174) Wenn sich damit die geo-linguistische Ernsthaftigkeit der ersten editorischen Notiz als reichlich fiktiv herausstellt, so sind fantastische noch lange nicht willkürliche

Beziehungen. Für die Wahl des Friaulischen als Sprache der ersten Poesie liefern die friaulischen Essayistik und spätere Aufsätze eine ganze Reihe von Gründen, welche sich wesentlich in drei Gruppen gliedern lassen.

2.1 „Lingua non sua, ma materna, non sua, ma parlata da coloro che egli amava“

Seinen ersten Gedichtband, *Poesie a Casarsa*, widmet Pasolini dem Vater.¹⁵ Die unerwartete Liebesbeziehung¹⁶ erscheint ebenso erstaunlich wie ambig, steht das Friaulische doch in spezifischer Beziehung zur Mutter und zum Land, das die Mutter konnotiert: Die Wahl des Friaulischen bedeutet nicht zuletzt einen Entscheid gegen die italienische Vatersprache und – in der ödipalen Familienkonstellation – zugleich eine signifikante Provokation des Vater, der die Sprache der friaulischen Bauern, als Bürgerlicher und als faschistischer Militär mehrfach, aus persönlichen, sozialen und ideologischen Gründen hasst. Insofern kommt der Sprachwahl der Status eines subversiven Aktes gegen die väterliche Ordnung, sowohl in psychologischer als auch politischer Hinsicht zu.¹⁷ Nicht die Logik der Vererbung, sondern die Willkür der Liebe (zur Mutter und zu den Menschen, die das Mutterland bevölkern) motiviert die Wahl des Friaulischen: „Comunque egli“, so erklärt Pasolini 1952 über sich selbst, „si trovava in presenza di una lingua da cui era distinto: una lingua non sua, ma materna, non sua, ma parlata da coloro che egli amava con dolcezza e violenza, torbidamente e candidamente“. (Pasolini, SLA I, 856)

Der Versuch, das Friaul als Heimat oder „piccola patria“ und Casarsa als Geburtsort zu adoptieren, eröffnet in Pasolinis Leben eine Serie immer fantastischerer Annexionen von Zonen der Welt, deren Gemeinsamkeit in einem (vermeintlich) prähistorisch-mythischen Charakter bestehen. (Bandini XIX) Dass das „Eden linguistico“ (Pasolini, SLA I, 176), das er im Friaulischen zu finden glaubt, nur teilweise oder indirekt auf einer faktischen Archaizität und tatsächlichen Intaktheit der kleinen, (literatur) geschichtslosen Sprache beruht, dessen ist sich Pasolini – zumindest aus zehnjähriger Distanz – bewusst, assoziiert er doch den sprachlichen mit einem ontogenetischen Regress: „Il suo regresso da una lingua all'altra – anteriore e infinitamente più pura – era un regresso lungo i gradi dell'essere. Ma era questo il suo unico modo di conoscenza: [...] Non potendo

impadronirsene per le vie psicologicamente normali del razionale, non poteva che reimmergersi in esso: tornare indietro: rifare quel cammino in un punto del quale la sua fase di felicità coincideva con l'incantevole paesaggio casarsese, con una vita rustica, resa epica da una carica accorante di nostalgia. Conoscere equivaleva a esprimere. Ed ecco la rottura linguistica, il ritorno a una lingua più vicina al mondo“. (Pasolini, SLA I, 856) Der Rückgriff auf den Dialekt steht demnach nicht nur im Zeichen einer authentischeren Sprache, sondern ist zugleich (poetischer) Ausdruck eines Prozesses der Bewusstwerdung: ein neuerliches Durchlaufen der Stadien der schmerzvollen Ablösung vom mütterlichen Körper, die Suche nach der verlorenen, glückhaften Zeit der Kindheit, welche in der casarsischen Sprache nachhallt. (Santato, 5)¹⁸ Die ontogenetische Motivation des linguistischen Experimentes lässt sich auch auf der inhaltlichen Ebene der ersten Gedichtsammlung ablesen. Die *Poesie a Casarsa* geben in lockerem, narrativem Bogen einen Rechenschaftsbericht der Entwicklung und der Selbsterkenntnis eines Subjekts. (Rinaldi 7)¹⁹

Wenn Bewusstwerdung und Selbsterkenntnis auch als eine Art Übersetzungsvorgang verstanden werden können, so zeigt sich die Poesie hier wesentlich an diesem Prozess beteiligt: die Poesie ist das Vehikel der Übersetzung von Unbewusstem in Bewusstes.

2.2 „Linguaggio privato ed ermetico dove perseguire puri fantasmi poetici“

Jenseits von Leidenschaft und Individualgeschichte entspricht das Friaulische aber auch jenen spezifischen Anforderungen, denen eine Sprache genügen muss, um für den jungen Literaturstudenten als eigene Sprache der Poesie in Betracht zu kommen. Pasolinis Literaturideal bewegt sich anfangs der 40er Jahre, geprägt von exzessiven Lektüreerfahrungen und Universitätsstudium, zwischen den beiden Polen der mittelalterlichen provenzalischen Dichtung²⁰ und der europäischen Decadence. Insbesondere die italienischen Hermetiker (Luigi, Sereni, Gatto, Quasimodo) und die französischen Symbolisten (Mallarmé, Valéry, Rimbaud) sind, schon bevor sie im Literaturstudium zum Pflichtstoff werden, über Jahre hinweg literarischer Diskussionsgegenstand zwischen ihm und Serra, Leonetti und Roversi. Zusammen planen die vier Freunde die

Literaturzeitschrift *Eredi*²¹, welche die klassische italienische Tradition durch ein vertieftes Studium moderner Dichter wie Ungaretti, Montale und Sereni fortsetzen soll. Die Poetik der Zeitschrift, welche auch als Plattform für ihre eigenen Produktionen gedacht ist, steht ganz im Zeichen des Hermetismus, welcher Ende der `30er Jahre in die Gunst der Literaturkritik rückt und in den einschlägigen Zeitschriften eifrig diskutiert und theoretisiert wird. (Cadel, „Dalla lingua al dialetto“, 342) Pasolini, der die zeitgenössischen literarischen Debatten aufmerksam verfolgt, sieht im Friaulischen ein ausgezeichnetes, neues sprachliches Mittel zur „poesia pura“. Der unbekannte Dialekt stellt ein linguistisches System bereit²², welches, als poetische Privatsprache benutzt, einen mit der hermetischen Poetologie übereinstimmenden, eigenen Ausdruck erlaubt, der noch dazu der eigenen Vorliebe für romanische Sprachen entspricht: Als romanische und gegenüber dem italienischen ursprünglichere Sprachstufe verbürgt sie *autenticità, essenzialità* und *verginità*, als nicht auf Antrieb verständliche Fremdsprache bleibt sie im Vergleich zum Italienischen unergründlich und mehrdeutig, durch die emotionale Besetzung scheint sie sich in besonderen Massen zum Ausdruck und zur Evokation der eigenen Innerlichkeit zu eignen. Entsprechend verwandeln die *Poesie a Casarsa* die casarsische Mundart in eine „specie di koinè un po' troppo raffinata da una parte un po' troppo candida dall'altra“ (Pasolini, SLA I, 322). Nichts ist Pasolinis Poesiesprache weniger als ein Dialekt: „[...] comunque posso dire, da un punto di vista strettamente linguistico, che il mio friulano del '42 era qualcosa di diverso da un dialetto, in quanto io ambivo, per usare la mia terminologia di allora, a un mio linguaggio privato ed ermetico (non oscuro!) dove perseguire puri fantasmi poetici ossessionato da un sentimento solo: la nostalgia“. (Pasolini, SLA I, 322) Was bereits in der editorischen Notiz zu *Poesie a Casarsa* anklingt, wird hier überdeutlich: Pasolinis erstes Friaulisch ist eine „lingua inventata“.

Wenn Pasolinis Werk mit seiner Hülle aus Paratexten bisweilen den Eindruck erweckt, speziell für die Kritiker geschaffen zu sein, indem es in exhibitionistischer Geste auf das hinzeigt, was darüber zu sagen wäre, so nährt es sich umgekehrt von der Kritik, deren Bestandteile als Impulse für zukünftige Arbeiten oder als deskriptive Kategorien der Selbstdefinition ins Werk integriert werden. (Siti, „Tracce scritte di un'opera vivente“, XXIV) Dieses symbiotische System nimmt 1943 seinen Anfang: Contini ist es, der die Sprache der *Poesie a Casarsa* in seiner Rezension erstmals

explizit in die Tradition der europäischen Decadence rückt. Er ist es auch, der auf die Parallelen zum provenzalischen Felibrismus hinweist und die poetischen Experimente Georges und Pascolis mit erfunden oder verlorenen romanischen Sprachen ins Spiel bringt. (Contini, „Pier Paolo Pasolini“, 412)²³ In den nach 1943 geschriebenen friaulischen Essays bemüht sich Pasolini, den Anschluss seiner Lyrik an die moderne Tradition genau im Sinne Continis zu explizieren. Sogar die Idee eines *Félibrige* wird umgesetzt: Zusammen mit ein paar einheimischen Freunden ruft er in Casarsa die „Academiuta di lengua furlana“ ins Leben, in welcher eine „neue“ friaulische Literatur geschrieben wird. Um die Resultate der poetischen Praxis zu verbreiten und sie durch einen ästhetisch-didaktischen Diskurs zu flankieren, gibt Pasolini ab 1944 ausserdem eine Zeitschrift heraus, die zunächst *Stroligut di cà da l'aga*, später *Stroligut* und schliesslich *Quaderno romanzo* heisst. Der erste, eminent politische Punkt des felibristischen Literatur-Programms besteht in der Aufwertung des Friaulischen zur Sprache²⁴. Der zweite, poetologische Punkt bezieht sich auf seinen Gebrauch: Gerade wegen seiner sprachlichen Autonomie dürfe das Friaulische nicht in einem dialektal-mundartlichen bzw. folkloristisch-traditionellen Sinne benutzt werden²⁵, sondern müsse umgekehrt als Poesiesprache neu erfunden und auf eine italienische, ja europäische Tradition hin geöffnet werden: „Poeticamente questa lingua non è il dialetto degli zoruttiani, e nemmeno il dialetto, così suggestivo, parlato dal popolo, ma una favella inventata, da innestare nel tronco della tradizione italiana e non già di quella friulana; da usarsi con la delicatezza di un'ininterrotta, assoluta metafora“. (Pasolini, SLA I, 174) Als Beispiel für einen nicht-dialektalen, antiterritorialen und daher geglückten poetischen Gebrauch des Friaulischen gelten Pasolini seine eigenen lyrischen Versuche. Insofern erstaunt es bloss noch wenig, dass Pasolini in der vierten *Stroligut*-Ausgabe vom April 1946 Continis Rezension der *Poesie a Casarsa* als eine Art poetologisches Manifest wieder abdrucken lässt: Continis Text scheint auch „a tre anni di distanza l'ideale prefazione – e una sorgente inesauribile di idee – per il nostro lavoro poetico in friulano“. (Pasolini, SLA I, 165)

Im Bezug auf das Friaulische als Sprache der Poesie hat der faktische Einfluss der hermetisch-symbolischen Literatur („influenze delle lettere contemporanee“) einen bemerkenswerten Weg durchlaufen: Die zeitgenössische Literatur und Literaturwissenschaft ist von der kaum vollum-

fänglich bewussten Beeinflussung der Sprachwahl über die Vermittlung des Literaturwissenschaftlers Continis zum expliziten Ziel des poetischen Ausdrucks geworden: „Per noi ormai lo scrivere in friulano è un fortunato mezzo per fissare ciò che i simbolisti e i musicisti dell’Ottocento hanno tanto ricercato [...] cioè ‘una melodia infinita’, o il momento poetico in cui ci è concessa un’evasione estetica in quell’infinito [...]“. (Pasolini, SLA I, 161)

Auch beim zweiten Grund für eine Lyrik in friaulischer Sprache ist also eine Art von Übersetzungsprozess im Spiel, der das gesamte Werk prägen wird: die Übersetzung von Kritik in Poetik.

2.3 „Volontà poetica ed evoluzione della lingua“

Mit *autenticità*, *essenzialità* und *verginità* wurde oben eine Serie von Eigenschaften des Friaulischen bezeichnet, welche die kleine Sprache für Pasolinis Zweck einer dem hermetisch-symbolistischen Ideal verpflichteten Poesie besonders geeignet erscheinen lässt. Nebst einer besondern Suggestivkraft, auf die weiter unten noch zu kommen sein wird, ist es vor allem das Fehlen einer schriftlichen Literaturtradition, welches dem Friaulischen die Qualität des hermetischen Desiderats des „inedito“, des unverbrauchten Wortes verleiht. Ganz explizit stellt Pasolini das heile Friaulisch der europäischen Sprachkrise des frühen 20. Jahrhunderts entgegen: „Era semplicemente una lingua antichissima eppure del tutto vergine, dove parole pur comuni, come ‘còur’ ‘fueja’ ‘blanc’ sapevano suggerire le immagini originarie. Una specie di dialetto greco o di volgare appena svincolato dal pre-romanzo con tutta l’innocenza dei primi testi in una lingua.[...] Non corrotto da una coscienza poetica, che, come l’uso fa per la fonetica, consuma il senso riposto di una lingua, facendolo evolvere fino a crisi estreme (‘Je ne sais plus parler’, A. Rimbaud), questo friulano serba quella vecchia salute di volgare appena venuto alla luce“. (Pasolini, SLA I, 159-160)

Die Angst der europäischen Moderne, die eigene Sprache nicht zu finden und sprach- und poesielos zu bleiben, benennt eine Grundproblematik jedes künstlerischen Ausdrucks. In ganz besonderem Masse stellt sich das Problem für den jungen Pasolini: die Kombination von ausserordentlicher Belesenheit und literatur- und selbstkritischer

Scharfsicht drohen die freie Entfaltung der eigenen Produktivität zu behindern. Hinter jedem Vers lauern Schatten von Gelesenem. Dennoch zeichnet sich bereits in den frühen Briefen Pasolinis ein immenser Wille ab, nicht nur zu dichten, sondern ein Dichter sein, als Dichter wahrgenommen zu werden. Der Zwanzigjährige schreibt 1942 an Luciano Serra: „Oggi è venuta mia madre a trovarmi [...]. Io sono un poeta per lei“. Und wenige Zeilen weiter unten: „Noi siamo poeti. L'ambizione è coscienza in noi. Il futuro è certo“. (Pasolini, LE I, 134-135)

Nicht zuletzt muss die Wahl des Friaulischen zur Poesiesprache und die Übersetzung der italienischen Gedichte ins Friaulische als Zeichen dieses Willens, Dichter zu werden, als Ausdruck einer energischen „volontà poetica“ verstanden werden. Der ambitionierte Gebrauch des traditionslosen Dialektes verheißt eine „estrema libertà stilistica“ und nährt die jugendlich-euphorische Illusion, auf der notwendigen, historischen Linie der puren Erfindung mit zu tun, „la necessità di un vero e proprio sperimentalismo, non solo graduale e intimo, sprofondato in un' esperienza interiore, non solo tentato nei confronti di se stessi, della propria irrelata passione, ma della stessa nostra storia“. (Pasolini, SLA I, 1231)²⁶ Als stilistisches Experiment bewegt sich das poetische Friaulisch Pasolinis auf der Grenzlinie zwischen Erfindung und Finden. Dem programmatischen (in friaulisch geschriebenen) Aufsatz „Dialet, Lenga e Stil“, welcher die erste Nummer von Pasolinis friaulischer Zeitschrift eröffnet, ist ein Zitat aus Shelleys „Defense of Poetry“ vorangestellt: „Nell'infanzia della società ogni autore è necessariamente un poeta, perché il linguaggio stesso è poesia“. (Pasolini, SLA I, 61) Mit dem Hinweis auf eine mythische und quasi natürliche Poetizität des friaulischen Dialekts lenkt Pasolini jedoch abermals von der eigentlichen Operation ab: In Wirklichkeit ist es weniger das natürliche poetische Potential der Ursprungssprache, als das tatsächliche Novum einer modernen Dialektpoesie, welches seinem Dichtertum nachhilft. Wenn Pasolini seinem einheimischen Publikum erklärt, dass die Mundart von Casarsa wegen ihrer ausschliesslichen Mündlichkeit nahe am Leben geblieben sei und daher besser als die Nationalsprache dazu taugt, Ureigenstes und Schwierigstes, „i propri sentimenti“, „le proprie passioni“, „cose più elevate, difficili“ auszudrücken (Pasolini, SLA I, 64-65)²⁷, so mag dies in gewissem Sinne zutreffen. Die poetische Originalität („più nuovo“, „più fresco“, „più forte“) des dialektalen Ausdruckes ist jedoch nicht dieser der Sprache inhärenten Qualität

geschuldet, sondern besteht in der faktischen Verschiedenheit der sprachlichen Variante, die insbesondere im Vergleich mit der italienischen Norm sichtbar wird. Für Pasolini entspricht das Schreiben in Dialekt „a un bisogno profondo di diversità“: „La lirica dialettale si giustificherebbe dunque, in sede teorica, come nuovo genere, atto a ottenere una poesia *diversa*“ (Pasolini, SLA I, 259) Originell ist der poetische Ausdruck im unbekanntem friaulischen Idiom insbesondere aufgrund des Mangels an Tradition und der fehlenden Einbettung in ein literarisches Umfeld. Aus demselben Grund entzieht sich das linguistische Experiment in gewisser Weise der Kritik. Ausserdem – und darin scheint auch für Pasolini die Hauptsache zu liegen – stellt sich bei seiner Operation fast automatisch der Eindruck von lyrischer Subjektivität, von Stil ein. Den für seine gesamte Produktion zentralen Begriff des Stils definiert er 1944 als das schlechthin Unübersetzbare: „Stile è qualcosa di interiore, nascosto, privato, e soprattutto, individuale. Uno stile non è né italiano né tedesco né friulano, è di quel poeta e basta“ (Pasolini, SLA I, 67) In Anbetracht des langen Denkwegs, der zum Wiedererscheinen des Übersetzungsthemas geführt hat, ist es durchaus denkbar, dass der junge Dichter bei der Rede von der „intraducibilità“ seiner friaulischen Poesiesprache in der Anmerkung zu den *Poesie a Casarsa* zumindest auch die Unübersetzbarkeit der eigenen lyrischen Subjektivität im Sinn hat, welche verbürgt, dass er tatsächlich ein Dichter ist.

Seit der Urszene der friaulischen Dichtung – das zufällige Erklingen des nie geschriebenen Wortes *rosada* und die blitzartige Idee einer ersten poetischen Niederschrift – scheint Pasolini vom Drang beseelt, neue Zeichen und Ausdruckssysteme zu (er)finden. Die Manie eines ersten, unberührten Ausdruckes betrifft nicht nur sämtliche Gattungen und künstlerische Medien, in welchen er arbeitet, sondern ist oft direkter Anlass für die Gattungs- und Medienwechsel. Hinter der rastlosen Suche scheint sich genau jene Angst zu verbergen, welche ihn Gedichte in Friaulischer Sprache schreiben lässt: die Angst, keine eigene Sprache zu finden, die Angst, kein Dichter zu sein. Exemplarisch dargestellt ist diese existentielle Situation in einer Szene in *Teorema*: Pietro, Sohn einer bürgerlichen Familie und Liebhaber avantgardistischer Kunst, versucht nach der Begegnung mit dem göttlichen Gast, selber Maler zu werden. Der einzige Ausweg, das eigene Unvermögen zu verheimlichen und sich der Kritik zu entziehen, besteht in der Schaffung einer eigenen, in sich geschlossenen

Welt. (Bazzocchi 89) Pietro experimentiert mit neuen Techniken: „Disegnare... dipingere...diventare un autore: [...] Bisogna inventare nuove tecniche – che siano irricognoscibili – che non assomiglino a nessuna operazione precedente. Per evitare così la puerilität und il ridicolo. Costruirsi un mondo proprio, con cui non siano possibili confronti. Per cui non existano precedenti misure di giudizio. Le misure devono essere nuove, come la tecnica. Nessuno deve capire che l'autore non vale nulla, che è un essere anormale, inferiore – che come un verme si contorce per sopravvivere“. (Pasolini, RR II, 1007-1009)²⁸ Das Erfinden von neuen Techniken, Stilen und Ausdruckssystemen ist also vor allem eine Methode, Minderwertigkeit, Defizit und Impotenz zu verdecken, aus der Not eine Tugend und aus sich selber einen Künstler zu machen.²⁹

2.4 Die Poesiesprache und ihre Übersetzungsvorgänge

Bezüglich der anfänglichen Frage nach dem Grund für die Übersetzung Pasolinis erster italienischer Gedichte in eine friaulische Poesiesprache, lässt sich Folgendes festhalten: (Mindestens) dreifach ist das Friaulische als Poesiesprache motiviert. Im Spiel sind die besondere Qualität des Friaulischen als Mutter- und Ursprungssprache, der Einfluss der hermetischen Ästhetik sowie der Wille, Dichter zu werden. Ans Licht gekommen sind im Zug der Untersuchung auch allerlei übersetzungsähnliche Vorgänge, die auf unterschiedlichen Ebenen an der Schaffung der ersten Poesiesprache beteiligt sind: 1) Die Poesie in der erfundenen „Muttersprache“ ist Instrument der Übersetzung von Unbewusstem in Bewusstes, Vehikel des Prozesses der Bewusstwerdung. 2) Im Zuge einer Reflexion der ersten friaulischen Lyrik wird der unwillkürliche Einfluss der hermetischen Ästhetik über Continis Kritik in ein eigenes poetologisches Konzept überführt. 3) Das Desiderat einer lyrischen Subjektivität wird durch die Erfindung einer eigenen Poesiesprache erfüllt, welche durch die Übersetzung in eine unvergleichliche Sprache zustande kommt. Die Poesiesprache ist daher eine Art „eigene Fremdsprache“, ein Zwitterwesen aus Aneignung und Erfindung.

Wenn man davon absieht, dass diese drei Übertragungsvorgänge vielleicht nur bedingt als Übersetzungsvorgänge gelten können, weil die – in der Definition von Übersetzung implizierte – Sprachlichkeit von

Ausgangs- und Endprodukt nicht in allen Fällen vollumfänglich erfüllt ist³⁰, so wird für die erste friaulische Dichtung deutlich, was ein flüchtiger Überblick über Pasolinis Werk bereits eingangs vermuten liess: die Operation der Übersetzung ist wesentlich, inhaltlich und formal, an der poetischen Kreativität beteiligt. Die Art dieser Beteiligung führt zu einer Erweiterung der allgemeinen, eingangs skizzierten Definition der Übersetzung für Pasolini: Pasolinis erste Dichtung der *Poesie a Casarsa* entsteht nicht nur aus einem komplexen, im engeren Sinn übersetzerischen Übertragungskreislauf zwischen hochsprachlichen und dialektalen Sprachvarianten, sondern ist auch einer im weiteren Sinn übersetzerischen Praxis verpflichtet, die auf Aneignung und Produktion ausgerichtet ist: Vorliegendes wird in einer Art Übersetzungsprozess angeeignet und produktiv gemacht. Immer zugleich ist diese Übersetzung Aneignung (des friaulischen Mutterlandes, der kritischen Ideen Continis, der friaulischen Sprache) und Produktion (der verlorenen Heimat und der lyrischen Subjektivität, von Poetologie, von neuer Dichtung und Dichtertum), aneignende Produktion und produktive Aneignung. In den Verfahren des *pastiche*, der Kontamination und des *remake* scheint das Werk Pasolinis bis zuletzt durch dieses Prinzip der Übersetzung als produktiver, erfinderrischer Prozess der Aneignung geprägt.

3 Die Sprache der Wirklichkeit

3.1 Die Übersetzung im friaulischen Kosmos

Gleichgültig ob die Übersetzung ein Verfahren ist, das Texte einer ersten Sprache in Texte einer zweiten Sprache überführt, oder das in umarbeitender Aneignung Neues schafft, – es stellt sich die Frage nach dem, was der Übersetzung als zu Übersetzendes vorausgeht. Und es stellt sich die Frage nach der Ausgangssprache. Für die *Poesie a Casarsa* scheint eine Antwort zunächst simpel: Die friaulischen Gedichtkörper übersetzen in den meisten Fällen eine erste italienische Version, während die Fussnoten, entweder mit den italienischen Erstfassungen übereinstimmen oder aus dem friaulischen Dialekt in die Hochsprache zurückübersetzen. Durch ihre Nachlässigkeit stehen die Fussnotenübersetzungen in der Spannung zwischen dem Topos Unübersetzbarkeit des dialektalen Ausdrucks, auf den auch in der *Nota* hingewiesen wird, und dem lingu-

stischen Prinzip einer vollumfänglichen Übersetzbarkeit aller Sprachen³¹, welches implizit am Werk ist. Der antidialektale Gebrauch, den Pasolini vom Friaulischen macht, beweist, dass sich die Inhalte und Stimmungen der grossen Literatur in einer kleinen, marginalen und traditionslosen Sprache bisweilen sogar besser sagen lassen als in einer grossen Sprache. Insofern ist das Friaulische bei Pasolini weniger ein unübersetzbares Idiom, denn eine „traduzione ideale dell’italiano; ma più che ‘traduzione’ – la parola usata dal Contini – noi diremmo, appunto, metafora“ (Pasolini, SLA I, 256-257). Aller linguistischen und poetologischen Vernunft zum Trotz beschwört Pasolini aber auch in der Essayistik immer wieder den Mythos einer „intraducibilità“ der friaulischen Wörter herauf, die ebenfalls mit dem Attribut „assoluta“ ausgezeichnet wird. (Pasolini, SLA I, 252) Die Koexistenz von Unübersetzbarkeit und Übersetzbarkeit in den *Poesie a Casarsa* und in der friaulischen Essayistik behindert die Frage nach einem ersten zu Übersetzenden ebenso, wie die Frage nach der Ausgangs- bzw. Zielsprache durch den undurchdringlichen genetischen Kreislauf „dalla lingua al friulano“/„dal friulano alla lingua“ ad absurdum geführt wird. Das Defizit der Kreisfigur ist aber zugleich ihre Qualität: Die Zirkularität, in der alle Sprachvarianten der ersten Produktionen Pasolinis befangen sind, führt in den Kern seines Schaffens, in dessen Zentrum die Auffassung einer Sprachhaftigkeit der Wirklichkeit steht. Die Koexistenz und der Sprachkreislauf zeigen nichts anderes, als dass das erste zu Übersetzende nicht ausserhalb der Sprache liegt, sondern selbst Sprache ist.

Symptom der sprachlichen Beschaffenheit der Wirklichkeit sind zunächst die ebenso geheimnisvollen wie idyllischen Analogien, welche Landschaft, Menschen und Sprache, geographische, anthropologische, ethnographische und linguistischen Merkmale des friaulischen Kosmos verbinden. Die Geographie widerspiegelt sich zunächst in Physiognomie, Gestik und Charakter ihrer Bewohner: „Si guardi il colore delle zolle attorno a Malalbergo e il colore (nella memoria) di quel tratto della guancia che sta tra le mascelle e le narici di un emiliano: La corrispondenza è perfetta. Il desiderio amoroso in quella parte del volto di un giovinotto emiliano [...] compare con la stessa naturalezza schiacciante dei campi“ (Pasolini, RR I, 1295-1296) Die Topographie überträgt sich auf die Geschichte: „Come il paesaggio non ha mutamenti, così la popolazione che lo abita non ha storia“. (Pasolini, RR I, 1307) Sprache und Dichtung

erscheinen als unwillkürliche, automatische Übersetzungen landschaftlicher Merkmale, die durch Zusammenleben und Koexistenz zustande kommen: „Si tratta della più alta, perfetta traduzione in termini linguistici dei dati del paesaggio: ma in modo indiretto, per un’assoluta convivenza e coesistenza *del popolo che canta con il paese in cui canta*“. (Pasolini, SLA I, 469-470) Seinen Höhepunkt erreicht das System der Entsprechungen in einer „traduzione assoluta, magica“ der eigentlich unübersetzbaren geografischen und ethnografischen Merkmale in den Ortsnamen: „La fulmineità del toponimo ricava dall’intraducibilità della fisiognomia del luogo quel tanto che basta a individuarlo in modo essenziale“. Der Name, der die Totalität aller Wirklichkeitsaspekte in sich birgt, wird zur Metapher des Ortes: „Simile invenzione verbale [...]: La trasparenza dell’aria, la piega del terreno, il disegno indefinibile del bosco ceduo o della roggia si concentrano nella parola, bevendone la vita della definizione. Ma il paese è luogo abitato: lì la fisionomia, faccia di un prisma immenso, ramificazione che si perde nelle tenebre dei matrimoni fra parenti, del clima, della produzione del suolo, e si rovescia all’esterno in quelle dimensioni che sono i capelli, le bocche, i petti, i grembi (il corpo come statua di materia preziosa, oggetto di sé, fiore), la fisionomia rientra nel luogo, nel più fitto e massiccio dell’intraducibilità, che solo il nome ha il potere di estrarre seccamente alla luce“. (Pasolini, RR II, 164)

Dem friaulischen Übersetzungswunder, welches *intraducibilità* und *traducibilità*, Natur und Kultur ineinander verzahnt, liegt die Auffassung der Wirklichkeit als Sprache zugrunde, die Pasolini sehr viel später, in seinen in *Empirismo eretico* gesammelten filmsemiologischen Aufsätzen expliziert. Implizite Hinweise auf eine sprachliche Wirklichkeit sind bereits in den friaulischen Texten allgegenwärtig. So hat etwa das Fließen und Plätschern der Wasserläufe des Tagliamentos eindeutig sprachliche Züge: „E i rari rami d’acqua [...] corrono via imperturbabili, tra le nitide rive di sassi, raccolte nel loro mormorio appartato, immerse nel fitto discorso sussurato in una lingua straniera, non friulana, non veneta, non carnica – lingua senza confidenze, tutta presa dalla luce e dagli spazi“. (Pasolini, RR I, 1306) Das Flüstern und Murmeln des Wassers und der Steine präfiguriert in gewisser Weise das Selbstgespräch, in welches Pasolini die Wirklichkeit, später verwickelt sieht.³² In einem narrativen Text von 1946, in welchem die Zugfahrt und die Heimkehr nach Casarsa geschildert werden, spricht die Natur nicht nur, sondern sie spricht

Friaulisch: „*Fuejs* cantavano le foglie, *aghis* le acque, *Mari, mari* gridava un fanciullo, correndo già per l'argine, verso una vecchia curva sulla terra, *radic* cantava il radicchio colto da quella mano scura, *vecia* cantava il gesto famigliare di quella donna chinata“. (Pasolini, RR I, 1297)³³

Das geheimnisvolle Band zwischen Ding und Name begründet als zentrales Merkmal der sprachlichen Jungfräulichkeit die besondere Wesentlichkeit und Authentizität des Friaulischen, was der Dichter Pasolini nur in der linguistisch paradoxen Vorstellung einer quasi natürlichen Seinsweise der friaulischen Sprache fassen kann: Die friaulischen Wörter, obgleich als sprachliche Entitäten notwendig von den Dingen unterschieden, koexistieren mit der Natur, an deren materiellen Beschaffenheit sie teilhaben. So gibt die gewaltsame Notwendigkeit des Casarsischen Wortes nicht nur ein präzises Bild des Genannten, sondern ist im Ding selber inkorporiert: „[La parlata friulana è] incorporata dalla sua arcaicità a dati naturali, quasi che fosse una sola cosa con l'odore del fumo dei focolari, dei venchi umidi intorno alle rogge, dei ronchi scottati dal sole“. (Pasolini, SLA I, 846-847) Die gegenseitige Inhärenz von Name und Ding tilgt dabei nicht nur die Arbitrarität des Sprachzeichens, sondern zugleich die Zweiteiligkeit des Zeichenbegriffs, die als Grundlage der Verbalsprachen gilt. Entsprechend haben die Übersetzungsoperationen, welche Pasolini beschreibt, ebenso wenig mit gängigen Übersetzungen gemeinsam, wie sich die Sprache der Wirklichkeit strukturell von der Verbalsprache unterscheidet.

3.2 Der Ausdruck der Wirklichkeit

Geprägt von einem „allucinato, infantile e pragmatico amore per la realtà“ (Pasolini, SLA I, 1544) und einer ebenso bedingungslosen „volontà di dizione totale della realtà“ (Liccioli 22) sind Pasolinis Werke von der ersten friaulischen Dichtung der *Poesie a Casarsa* bis zu *La nuova gioventù*, *Bestia da stile*, *Salò* und *Petrolio* auf der Suche nach einem authentischen Wort, das entsprechend der friaulischen Ursprungssprache nicht Zeichen der Abwesenheit des Gesagten wäre, sondern das Genannte evozieren und transfigurieren könnte. Die Vervielfachung der Gattungen (Lyrik, Theater, Film und Roman) in der späteren Schaffenszeit ist bereits Symptom des Scheiterns des

Unterfangens. Um sich in den gigantischen friaulischen Übersetzungsmechanismus einzuklinken, setzt Pasolini zunächst auf das Friaulische und übersetzt seine italienischen Dichtungen. Dabei findet er sich mit dem Umstand konfrontiert, dass der Mensch zwar Teil der Wirklichkeit ist, jedoch im Moment, in dem er sie als Objekt wahrnimmt oder sie als Dichter ausdrückt, sich selber als von ihr unterschiedenes Subjekt erfährt.³⁴ Im Moment der poetischen Äusserung stellt sich die friaulische wie jede Verbalsprache als Filter oder Spiegel zwischen Pasolini und die Welt: „La poesia [...] è il linguaggio riflessivo per eccellenza“ (Pasolini, SPS, 1401), wird das Dilemma später formuliert. Mit der Desillusion bezüglich der Möglichkeit eines Ausdrucks, der auf der gleichen Ebene mit den Dingen der Wirklichkeit stehen würde, geht die Einsicht der doppelten Gliederung des Sprachzeichens und der Willkürlichkeit der Zuordnung von Signifikant und Signifikat einher. Die schmerzvolle Erkenntnis, dass die erträumte „friaulische“ Einheit – die freilich bis in die letzten Jahre anstrebt wird³⁵ – sich nicht realisieren lässt, schlägt sich in den *Poesie a Casarsa* nieder. Wie die Wörter Zeichen einer Absenz sind, so spielen die ersten Gedichte immer schon in einer Zeit nach dem Verlust des mythischen, linguistischen und ontogenetischen Edens, welches lediglich erinnert werden kann. Die Erkenntnis des Verlustes in der Erinnerung entspricht der Entdeckung der eigenen Subjektivität. In der erinnernden Aneignung der verlorenen Zeit assistiert das Ich seiner eigenen Geburt und erfährt sich selbst zugleich als Anderer. Auch als Projektion des mütterlichen Blickes wird Narziss (und die Selbstbeobachtung des pasolinischen Werks) geboren. (Santato 11) Die Figur des Narziss produziert in ihrer Selbstbespiegelung fortlaufend polare Doppelungen, Serien von Oppositionen: Ich und Du, Innen und Aussen, Verlust und Erinnerung, Leben und Tod. Zur Illustration des Oppositionssystem wird die Ikonographie des Christentums – ein Versatzstück aus dem heilen friaulischen Kosmos – adaptiert: Die Elemente der ersten poetischen, paradiesischen und zugleich satanischen Welt Pasolinis sind „infanzia-adolescenza-innocenza da una parte e maturità-degradazione-morte dall'altra“. (Fortini 24) Die Denkfiguren des gesamten pasolinischen Werks, Widerspruch, Antithese und Oxymoron, sind so bereits in den ersten Gedichten angelegt. Vom Inhalt überprägen sich die Spiegelungen und Spaltungen auf die Sprache. Die Reinheit des archaischen Ausdrucks wird durch die moderne, dekadente Tradition kontaminiert, das geliebte Idiom vergewaltigt und

dem klassischen Regelwerk der Lyrik eingepasst: auf jede Heiligung folgt bei Pasolini fortan Entweihung und neuerliche Heiligung. Auf der Ebene des Ausdrucks schlägt die Desillusion bezüglich der notwendigen Zuordnung von Name und Sache, Zeichen und Bezeichnetem um in die Faszination der Zweiteiligkeit des Sprachzeichens. Was Pasolini am Friaulischen besonders schätzt, ist – er zitiert dabei Valéry in einem Zitat von Jakobson – „l’*hésitation prologée entre le sens et le son*“ (Pasolini, SLA II, 2514). Die Spaltung in Signifikant und Signifikat, in reine Klangmaterie und das schlechthin Andere, wird zur Lust, das Verfehlen der Referenz zum kreativen Potential des Ausdrucks: „E la dilatazione semantica operata dal suono si era spinta fino a trasferire i semantemi in un altro dominio linguistico, donde ritornare gloriosamente indecifrabili“. (Pasolini, SLA II, 2514) Die absolute Dechiffrierbarkeit des friaulischen Sprachkosmos verkehrt sich mit dem ersten Ausdruck ins (hermetische) Ideal der Undechiffrierbarkeit. Und wie Pasolini die beiden Seiten des Sprachzeichens nun absichtlich auseinander zu treiben beginnt, entdeckt er die unvergleichlichen stilistischen Möglichkeiten des *pastiche*, der Kontamination, der imaginären Übersetzung, der Reproduktion, welche den nicht abreissenden Fluss seiner Werke zur Folge haben, „*attraverso le quali, non nelle quali, egli riesce a dare delle concrete rappresentazioni poetiche*“. (Fortini 23)

Wenn man davon ausgeht, dass Übersetzung in einem „gioco difficile di sostituzioni“ (Pasolini, SLA I, 283) die Zeichen einer ersten Sprache in äquivalente Zeichen einer zweiten Sprache überführt und so den ersten Text durch einen zweiten, äquivalenten Text verdoppelt, so fällt es nicht schwer, zu sagen, dass Pasolinis Produktionsprinzipien und Stilmittel, wie sie eben skizziert wurden, den Verfahren der Übersetzungen entsprechen und dass seine Werke in weitestem Sinn Übersetzungen sind. Der enge Zusammenhang, in welchem nicht nur die ersten, lyrischen Produktionen Pasolinis mit der Übersetzung stehen, lässt sich kaum bestreiten. Ausgehend von der Erkenntnis der Unmöglichkeit jener Analogie, welche als Gliederungsprinzip den friaulischen Kosmos beherrscht, macht sich Pasolini daran, nicht den Sinn oder die Methode, sondern den Effekt der Übersetzung, den Effekt der Vervielfältigung von Zeichenkomplexen und Texten zu imitieren: Die Zeichen einer ersten Sprache (zunächst Wirklichkeitsaspekte, Weltausschnitte, das eigene Innere, symbolistische oder hermetische Formen, später auch literarische Stoffe, Formen,

Ideologien, Diskurse, schliesslich eigene Werke) werden durch die Zeichen von wechselnden Poesiesprachen substituiert, aber nicht bloss gemäss des Äquivalenzkriteriums: Prinzipien der Umformung sind auch Negation, Inversion, Alteration, etc. etc. Pasolinis Verfahren des *pastiche*³⁶, der Kontamination und der Reproduktion sind subversive Abarten oder produktive Perversionen von Übersetzungen, Beschwörungen der *intraducibilità*: sarkastische Raubkopien und ironische Zerrbilder, die aber das Modell der idealen „friaulischen“ Übersetzung – als verlorener Mythos oder Utopie der *traducibilità* – immer in sich tragen: „Il proposito di una autenticità attraverso l’inautentico, di una purezza attraverso la corruzione – ma questa è la formula morale più cara a Pasolini“. (Fortini 1993, S. 29)

4 Dalla *Meglio* alla *Nuova Gioventù*

Abschliessend soll das Prinzip der pervertierten Übersetzung und die dadurch erzielte charakteristische Struktur des Pasolinischen Werks – die Struktur der Vervielfältigung und der Serie – anhand des bereits bekannten, ersten genuin friaulischen Gedichts „Il nini muàrt“ verdeutlicht werden. „Il nini muàrt“ erscheint 1942 in *Poesie a Casarsa*, 1954 in *La meglio gioventù* und 1975 in *La nuova gioventù*. Berücksichtigt man auch die jeweiligen Fussnotenübersetzungen liegt das Gedicht in sechs Versionen vor.

Il nini muàrt (1942)

Sère imbarlumide, tal fossâl
'a crès l'àghe, 'na fèmine plène
'a ciàmìne tal ciamp.

Jo ti ricuàrdi, Narcìs, tu vèvis il colôr
da la sère, quànt lís ciampànìs
'a sunin di muàrt.

[Il ragazzo morto] Sera mite all'ultimo barlume,
nel fosso cresce l'acqua, una femmina piena
cammina pel campo.

Io ti ricordo, Narciso, tu avevi il colore della sera, quando le campane suonano a morto.

Il nini muàrt (1954)

Sera imbarlumida, tal fossàl
a cres l'aga, na fèmina plena
a ciamina pal ciamp.

Jo ti recuardi, Narcìs, ti vèvis il colòur
da la sera, quand li ciampanis
a sùnin di muàrt.

[Il fanciullo morto] Sera luminosa, nel fosso
cresce l'acqua, una donna incinta cammina
per il campo.
Io ti ricordo, Narciso, avevi il colore della sera,
quando le campane suonano a morto.

Il nini muàrt (1975)

Sera imbarlumida, il fossàl
al è sec, l'ombrena di 'na fèmina plena
a ciamina pa'l ciamp.

Senza tornà né insumiàti, Narcìs, i sai
enciamò ch'i ti vevis il colòur da la sera
co' li ciampanis a sunin il Mai.

[Il bambino morto] Sera luminosa, il fosso è
secco, l'ombra di una donna incinta cammina
per il campo.
Senza tornare né sognarti, Narciso, io so
ancora che avevi il colore della sera quando le
campane suonano il Mai.*

* O il Maggio.

Das Gedicht vom toten Kind entwirft in einer kontemplativen Gegenüberstellung von Leben und Tod, den Zyklus des Lebens. In einer raschen Serie von Symbolen des Entstehens und Wachsens (das steigende Wasser in den Gräben, die schwangere Frau, das Feld) manifestiert sich in der ersten Terzine im Präsens die Verheissung des Lebens. Diese Vision wird in der zweiten Terzine durch den Triumph des Todes kontrastiert: ein Ich erinnert sich – die Zeitform schwenkt dabei in die Vergangenheit – an ein Du, an das tote Kind Narziss und dessen Nachtfarbe beim Erklingen der Totenglocken. Die beiden zugeordneten Stimmungen verhindern eine banale Kontrastierung: Die Erwartung des Lebens wird in den langsam anschwellenden Bewegungen von einem halluzinogenen Klima der Ungewissheit begleitet, welches das bevorstehende Ereignis der Geburt nicht notwendig positiv erscheinen lässt. In der harmonischen Synästhesie von Farbe und Klang erscheint der Tod dagegen sanft und erlösend. (Arveda 8) In einer einzigen ästhetischen Situation, die durch das doppelt und gegensätzlich eingefärbte Wort „Abend“ geschaffen wird, spiegeln und verschränken sich so die beiden Pole des Lebens.³⁷ Auf der Spiegellinie steht und entsteht das lyrische Subjekt, unmittelbar gefolgt vom Du und der Narzissfigur. Eingeführt sind damit unzählige Aspekte, die Pasolinis Frühwerk prägen: die Figur des Doppelten, die Poetik des gespiegelten Blickes und der in diesem Blick gespiegelten Welt und Zeit (Santato 40), die Kategorie des Imaginären (Rinaldi 9), die polare Gegenüberstellung von Kindheit und Tod, das Thema und der Modus der Erinnerung.

Die innere, inhaltliche und formale Spiegelstruktur des Gedichts überträgt sich durch die Fussnotenübersetzungen auch auf die Druckseite, welche zwei Texte wiedergibt, die einander reflektieren. Bereits ein flüchtiger Blick genügt, um die Selbstübersetzungen als „sottotraduzioni“ oder „traduzioni al grado zero“ zu entlarven (Gardair 43): Das komplexe Gefüge wird in keiner Weise wiedergegeben, während die Übersetzungen selbst oft nicht einmal Varianten, sondern reine Verdoppelungen sind (*fèmine plène* wird zu *femmina piena*, was zu Deutsch etwa dem Ausdruck *volle Frau* entsprechen würde: das ist es, was Contini mit „unschöner“ Übersetzung meint). Wichtiger als das in der *Nota* beschworene Pathos der Unübersetzbarkeit des Friaulischen ist so das unglückliche Geschäft des Übersetzens des Unübersetzlichen: das Aufbrechen der idealen Einheit des Textes, die Herstellung eines doppelten Textes, der immerzu

auf die Unzulänglichkeit des sprachlichen Ausdruckes, auf die Schattenseite von Kommunikation verweist.

Während sich die zweite friaulische Version bloss in morphologischer Hinsicht³⁸ von der ersten abhebt, illustriert die engagiertere zweite Übersetzung die in der *Nota* von 1954 postulierte annähernde Gleichwertigkeit von friaulischer und italienischer Textstufe (der friaulische Ausdruck *fèmine plène* wird nun durch das italienische *donna incinta* ersetzt).

Grundsätzlich unterscheidet sich die dritte Version. Die 1974 entstandene Anthologie *La nuova gioventù* erscheint 1975 als letzte Buchpublikation zu Lebzeiten. *La nuova gioventù* setzt sich aus den beiden Abteilungen „La meglio gioventù (1941-1953)“ und „La nuova forma de ‚La meglio gioventù‘“ zusammen. Während die erste Abteilung – abgesehen von einigen, in einer Anmerkung genau verzeichneten Abweichungen – der gleichnamigen Produktion von 1954 entspricht, enthält die zweite Form nebst einer „Introduzione“ und ihrer „Variante“ neue Versionen der ersten beiden Abteilungen („Poesie a Casarsa“ und „Suite furlana“) der Publikation von 1954 sowie eine Abteilung mit dem Titel „Tetro entusiasmo. Poesie italo-friulane, 1973-1974“. Die Wiederholung der früheren friaulischen Gedichte kann als eine Art Übersetzung gelten.³⁹ Kriterium der Substitution ist aber gerade nicht die Analogie des Sinns oder des kommunikativen Werts. Der gemeinsame Nenner ist die friaulische Sprache und, mehr oder weniger, die Form (Titel, Verse, Reim, manchmal Wörter), während die Botschaft der Übersetzung die Botschaft des Übersetzten widerruft. Handeln die Gedichte von *La meglio gioventù* vom (verlorenen) Mythos des Ursprungs, so kehren die Gedichte von *La nuova gioventù* wohl an die Wurzeln der ersten Poesie zurück, aber nur um den Mythos zu entweihen. Das neue Leben der ersten Poesie ist lediglich formal und kommt durch eine radikale Todesbotschaft zustande, welche im Verzicht auf den casarsischen Mythos fast einem Verzicht auf Poesie gleichkommt. (Gardair 44) Die Widerrufung des Mythos begründet Pasolini auf dem Einband der Erstausgabe mit dem Ende der bäuerlichen Welt, deren Symbol der friaulische Kosmos ehemals war: „L’eterno ritorno è finito: l’umanità è partita per la tangente“. (Pasolini, SLA II, 2693) Damit pflöpft Pasolini der Poesie sein sozialpolitisches Engagement auf und es fügt sich der ganze Diskurs des Genozids und der anthropologi-

schen Mutation ein, welcher ihn seit den späten '60er Jahren in den Kolumnen der Tageszeitungen beschäftigt.⁴⁰

In neuen Form des Gedichtes „Il nini muàrt“ weicht das differenzierte Bild des Kreislaufes von Leben und Tod einer albraumartigen, uniformen Schattenwelt: Der Schatten einer Schwangeren, ein fast blasphemisches und widernatürliches Zeichen der Fruchtbarkeit, in fahlem Abendlicht und auf vertrockneten Gräben, verheißt Narziss' Tod noch vor seiner Geburt. Der Mythos entsteht nicht. Das aus der Gedichtmitte abgedriftete lyrische Ich *weiss* Narziss' Nachtfarbe und bedarf daher weder der erinnernden Rückkehr noch des Traums. Das wissende Ich bleibt statisch, ohne Du, ohne Kommunikation, ohne Erinnerung, ohne Erzählung. Der Klang der Glocken, welche ehemals die zarte Trauer um Narziss intonierten, werden zu Glocken des Monats Mai, welcher für Pasolini unwiderlich mit der Ankunft der Nachricht des Todes seines Bruders Guido verknüpft ist, der im Februar 1945 als Partisan ermordet wurde. Die Anspielung auf das biographisch-historische Trauma legt den eigentlichen Ursprung der Figur des toten Narziss offen und entlarvt den Mythos als poetisches Konstrukt.

Pasolinis Verzweiflung kurz vor seinem Tod ist echt. Und wie immer entsteht die Heiterkeit aus der düstersten Verzweiflung: *tetro entusiasmo*. In der „Introduzione“ wird das Buch „scritto due volte, vissuto e rivissuto“ mit einem „corpo dentro un corpo“, mit einer widernatürlichen Schwangerschaft verglichen, während die beiden Bücher in der Variante zur Einführung in zwei Pflanzen allegorisiert werden, die zu verschiedenen Zeiten, aber an der gleichen Stelle und unter der gleichen Sonne wachsen: Die erste ist die Pflanze der Leidenschaft, die zweite die Pflanze des Spiels. Beide Pflanzen sind gleich und doppelt charakterisiert: Die Blätter beider glänzen von Tränen, die Blüten beider vor Fröhlichkeit: „Piantando questa seconda pianta ciò che più desideravo era che fosse identica alla prima; e ciò che più mi tormentava era che non poteva essere diversa“. (Pasolini, TP II, 402; zitiert nach der Fussnotenübersetzung) Zwischen dem, was beide Pflanzen/Bücher gemeinsam haben und dem, was sie unterscheidet öffnet sich das Feld, auf dem das Spiel stattfindet: Wie die Übersetzung nicht das Übersetzte löscht, sondern vervielfältigt, so überlagert die Antipoesie die ideale Poesie des Ursprungs ohne sie zu widerrufen. Die erste und die zweite Form koexistieren und laden ein, zu vergleichen. Das friaulische Gedicht – und mit ihm die Unvollkommenheit des

sprachlichen Ausdrucks – spiegelt sich nicht länger nur in der unzulänglichen italienischen Übersetzung, sondern in einem zweiten friaulischen Gedicht, das als pervertierte Übersetzung das produktive Spiel zwischen den Polen der *traducibilità* und der *intraducibilità* fortsetzt: „D'altronde, spesso, oggetto del secondo libro è il primo, in senso proprio ideologico e quasi analitico. In qualche modo dunque continua l'Osessione. La follia ripetitiva, il terrore di non aver detto e non poter mai dire la parola ultima e definitiva, o almeno precisa, sull'unica cosa che mi sta a cuore“. (Pasolini, SLA II, 2693)



- 1 Zum Beweis des (zuerst von Contini hervorgehobenen) Sprachcharakters des Friaulischen veröffentlicht Pasolini friaulische Übersetzungen von Gedichten von Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Apollinaire, Jimenez, García Lorca, Eliot, George und Trakl, aber auch von Tommaseo, Pascoli, Ungaretti und Quasimodo. Dabei wird die editorische Praxis einer wörtlichen italienischen Übersetzung in den Fusszeilen – wie sie aus den *Poesie a Casarsa* bekannt ist – beibehalten.
- 2 Beispiele sind die Auftragsübersetzung von Aischylos *Orestie* für das griechische Theater in Siracusa unter der Leitung von Vittorio Gassmann 1960, eine unvollständige Übersetzung von Sophokles *Antigone* sowie die Übersetzung von Plautus *Miles Gloriosus*.
- 3 Unter die „Adaptionen“ sollen auch wenig getreue Versionen gerechnet werden, die das Original noch kenntlich lassen: Eine Adaption von Dantes *La Divina Commedia* liegt etwa in Pasolinis *La Divina Mimesis* vor.
- 4 Sehr viele Filme Pasolinis sind Literaturverfilmungen. Als literarische Vorlagen dienen das Matthäusevangelium, Aischylos *Orestie*, Sophokles *König Ödipus*, Euripides *Medea*, Boccaccios *Decamerone*, Chaucers *Canterbury Tales*, die *Geschichten aus 1001 Nacht* und De Sades *Die 120 Tage von Sodom*. (Theweleit 157)
- 5 Etwa in *Teorema* und *Porcile* im engeren Sinn, in *Accattone*, *Mamma Roma* und vielen anderen in einem weiteren Sinn.
- 6 Unter der friaulischen Essayistik werden Essays verstanden, die zwischen 1944 und 1950 im Friaul geschrieben werden und nicht selten das Friaul, seine Sprache und Literatur zum Gegenstand haben. Zur friaulischen Essayistik werden ausserdem jene Aufsätze gerechnet, die in den Jahren nach 1950 in Rom entstehen, thematisch jedoch zum friaulischen Konvolut gehören.
- 7 Eine Besonderheit des pasolinischen Nachlasses besteht in der Vielzahl von Inhaltsverzeichnissen, die Symptome seiner ambitiösen und magmatischen Denk- und Arbeitsweise sind: Sobald Pasolini ein einziges Gedicht gelingt, sobald er einen Faden in die Hand bekommt, eine Form ahnt, plant er eine Sammlung, eine Romanserie, ein Globalprojekt. Es werden Dispositionen und Verzeichnisse angelegt und immerfort umgeschrieben, für fortgeschrittenere Projekte werden Titelblätter gezeichnet, auf denen sogar der optionale Verlag und das Erscheinungsdatum vermerkt sind. Da Pasolini nie etwas gewirft, sondern Materialien und Vorstufen sorgfältig sammelt, stellt er dem

- Literaturwissenschaftler und Textgenetiker einen einzigartigen Forschungsgegenstand bereit. (Siti, „L’opera rimasta sola“, 1916-1921)
- 8 Ein im *Archivio Pier Paolo Pasolini* in Casarsa aufbewahrtes, mit *Poesiis a Ciasarse* überschriebenes Manuskript aus den Sommer- und Herbstmonaten 1941 zeigt jedoch, dass Pasolini von Anfang an mit den Sprachformen experimentiert. Das Manuskript, welches sich in der Auswahl und Anordnung der Gedichte stark von der veröffentlichten Version unterscheidet, ist ganz in Friaulisch gehalten: Auch die Gedicht- und der Buchtitel sind friaulisch. Insofern können die italienischen Titel der *Poesie a Casarsa* nicht (nur) als Relikte einer früheren Textstufe gelten, sondern müssen als bewusste Entscheidung für die Zweisprachigkeit verstanden werden.
 - 9 Im Essay „Poesia d’oggi“ (1949) schreibt Pasolini über das Friaulisch seiner *Poesie a Casarsa*: „Un curioso friulano che un appassionata lettura del Pirona [...] aveva trasformato da casarsese in una specie di koinè in po’ troppo raffinata da una parte un po’ troppo candida dall’altra“. (Pasolini, SLA I, 322)
 - 10 Während am Gedicht noch einige prosodisch-morphologische Änderungen vorgenommen werden, wird die Übersetzung abgesehen von dem heiklen Wort „imbarlumide“ in dieser Fassung in den Druck übernommen. „Sere imbarlumide“, welches Pasolini in *Poesie a Casarsa* mit „sera mite all’ultimo barlume“ und in *La meglio gioventù* schlicht als „sera luminosa“ übersetzt, lautet im Brief an Serra „sera dolcemente stralunata“. „Imbarlumide“ ist eines der Beispiele, die Pasolini in seiner Anmerkung zu den *Poesie a Casarsa* für die Unübersetzbarkeit des Friaulischen anfügt.
 - 11 Pasolinis Tendenz zu poetologischen Zuspitzungen und Kehrtwendungen ist legendär und nimmt ihren Anfang in den ersten friaulischen Produktionen. Wegmarken der Entwicklung bilden in dieser Periode die Nummern der Zeitschrift, die er zwischen 1944 und 1947 unter drei verschiedenen Namen herausgibt.
 - 12 Die Relevanz von Pasolinis Hinweis wird durch Santatos Beobachtung bemerkenswert sorgfältiger Korrekturen der Übersetzungen in den Druckfahnen bestätigt. (Santato 36)
 - 13 Santato stellt fest: „Le versioni in lingua che accompagnano i testi friulani, lungi dal limitarsi ad una traslitterazione puramente funzionale, rappresentano in realtà una seconda redazione parallela e coesistente alla prima, e stesa con notevole cura, nonostante, anzi per l’evidente intraducibilità musicale dei testi friulani“. Santatos Beurteilung der Übersetzungen als veritable Zweitfassungen steht in Gegensatz zu Continis erster Einschätzung, welcher einen deutlichen Qualitätsunterschied glaubt registrieren zu können. (Santato 36)
 - 14 Casarsa gehört zur einer gegenüber dem Friaulischen des Zentrums linguistisch konservativeren Übergangszone. (Rizzolatti, „Il percorso friulano di

- Pier Paolo Pasolini“, 10) Zur linguistischen Einordnung der Sprache der *Poesie a Casarsa* siehe: Rizzolatti, „Pasolini e i dialetti del Friuli occidentale“.
- 15 Bei genauerem Betrachten ist die explizite Widmung an den Vater nur eine unter mehreren Widmungen, die den Erstling umrahmen: Bereits der Titel des Gedichtbandes oszilliert durch die mehrdeutige Präposition *a* zwischen Lokalisierung und Widmung, wobei die Valenz der Widmung durch den Titel des ersten Gedichts „Dedica“ (ursprünglich „Acque di Casarsa“), verstärkt wird (Cadel, „Dalla lingua al dialetto“, 348). In der Zweitveröffentlichung der *Poesie a Casarsa* in *La meglio gioventù* wird die Widmung an den leiblichen Vater durch die Widmung an den spirituellen Vater Gianfranco Contini ersetzt.
- 16 Pasolinis schwierige Beziehung zum Vater ist nicht nur ein viel besprochener Topos seiner Biographie, sondern wird im Spätwerk auch zu einem zentralen Thema seines künstlerischen Schaffens.
- 17 Das Ausmass des politischen Aspekts seiner Entscheidung begreift Pasolini erst nach der Veröffentlichung des Gedichtbändchens, als die Rezension Continis nicht wie geplant in der wichtigen Zeitschrift „Primo“ sondern im Ausland, in der Schweizer Tageszeitung *Corriere del Ticino* erscheint. In der Einleitung „Al lettore nuovo“ zur 1970 veröffentlichten Gedichtanthologie *Poesie* schreibt Pasolini bezüglich des erstaunlichen Erscheinungsortes der ersten Rezension: „Perché? Perché il fascismo – con mia grande sorpresa – non ammetteva che in Italia ci fossero dei particolarismi locali, e degli idomi ostinati imbelli. Così... la mia ‘lingua pura per poesia’ era stata cambiata per un documento realistico provante l’esistenza dei poveri contadini eccentrici o, per lo meno, ignari dell’esigenza idealistica del Centro... È vero che io non ero più fascista ‘naturale’ da quel giorno del ’37 in cui avevo letto la poesia di Rimbaud: ma ormai l’antifascismo cessava di essere puramente culturale: sì, poiché il Male lo sperimentavo nel mio caso“. (Pasolini, SLA II, 2514)
- 18 Santato, 10: „Casarsa è infatti ‘il suo utero linguistico’, dentro il quale Pasolini, avvolto morbidamente, scrive e vive“.
- 19 Die konkreten Etappen des Selbsterkenntnisprozess zeigt Rinaldi anhand der einzelnen Gedichte der Sammlung, 7-12.
- 20 Die eher exotische Faszination der provenzalischen Troubadouren geht auf einen 1938 belegten Kurs in romanischer Philologie zurück. Benutzt wird in diesem Kurs eine Anthologie provenzalischer Gedichte (Cavaliere, *Cento liriche provenzali*), deren Einfluss auf die *Poesie a Casarsa* nicht zu unterschätzen ist. So hält Enzo Siciliano eine Erinnerung von Pasolinis Studienkolleg Attilio Bertolucci fest, in welcher dieser die hochsprachlichen Übersetzungen der provenzalischen Gedichte am Seitenende als nicht zuletzt typographisches Modell der Fussnotenübersetzungen der friaulischen Gedichte Pasolinis in Betracht zieht. (Siciliano 85-86)

- 21 Das Projekt entsteht im Sommer 1941 und ist in den Briefwechseln gut dokumentiert. Infolge des Papiermangels während der Kriegsjahre kann die Zeitschrift jedoch nie erscheinen. Als Alternativlösung beschliesst man, dass jeder der Freunde ein dünnes Gedichtbändchen publizieren solle und man sich die Kosten teile. Nahezu gleichzeitig mit *Poesie a Casarsa* erscheinen auch die Erstlinge von Roversi, Leonetti und Serra. (Santato 28)
- 22 „Era addirittura possibile inventare un intero sistema linguistico, una lingua privata [...], trovandola magari fisicamente già pronta, e con quale splendore, nel dialetto [...]“. (Pasolini, SLA I, 1232)
- 23 Dass der Vergleich von George und Pasolini noch weit stärker zutrifft, als Contini es nach der Lektüre der *Poesia a Casarsa* annehmen kann, zeigt ein nachgelassenes Heft mit dem Titel „Hosas de linguas romanas“, in welchem sich zwölf handgeschriebene Gedichte finden, deren Sprache noch weit erfundener ist, als sein erstes, poetisches Friaulisch: die Gedichte sind in einer unbekannteren romanischen Sprache verfasst, die ans Spanische erinnert, jedoch durchsetzt ist von französischen, friaulischen und italienischen Reminiszenzen.
- 24 Zum Zweck der Erhebung des friaulischen Dialekts zur Sprache – ebenfalls eine Idee Continis – übersetzt Pasolini ab 1944 diverse Gedichte der europäischen Romantik und Moderne ins Friaulische. Die Übersetzung, welche als tra-duzione (nicht ri-duzione) a priori von der Gleichwertigkeit der sprachlichen Stufen ausgeht, soll dem Friaulischen die linguistische und literarische Würde einer Sprache verleihen. Im Aufsatz „Dalla lingua al friulano“ (1947) geht Pasolini auf die Ziele und Verfahren seiner Übersetzungen ein. Er plädiert für ein ausgeklügeltes System von phonetischen und melodischen Substitutionen: „La traduzione dalla lingua al friulano richiede un gioco difficile di sostituzioni foniche e melodiche, che, senza degradare il testo a un rango più basso, lo spogli della sua pienezza letteraria, del suo timbro di grande lingua, e lo renda alle acerbità e alle grazie di una lingua minore ma non mai dialetto“. (Pasolini, SLA I, 283) In Wirklichkeit verfährt Pasolini ziemlich eigenmächtig mit den fremden Werken und überführt sie skrupellos in völlig neue Texte. Interessant ist dabei, dass die Gedichte nach dem Modell der *Poesie a Casarsa* mit italienischen Fussnotenübersetzungen versehen sind. Dies führt zu einer befremdlichen Textvervielfältigung: nebst der friaulischen Übersetzung eines Ungaretti-Gedichtes gibt es auch noch die italienische Übersetzung der Übersetzung zu lesen, welche keineswegs mit Ungarettis erstem Text übereinstimmt. Deutlich wird so insbesondere die Verlängerung der Übersetzung in eine eigene dichterische Produktion.
- 25 Pasolinis literarisch motiviertem Engagement für die friaulische Sprache steht die sentimentale und anachronistische Motivation der *Società Filologica Friulana* entgegen, welche sich als bürgerliche Institution die Pflege und Erhaltung der regionalen Mundart zur Aufgabe gemacht hat.

- 26 Illusorisch erscheint das dichterische Konzept der Erfindung aus einer historisch-marxistischen Perspektive: Was im Moment der Entstehung als originelle oder skandalöse Erfindung erscheint, entpuppt sich nachträglich als vorhersehbarer und vorgesehener Normalfall: „Ma erano audacie collaudate: e non c'era invenzione per quanto scandalosa e abnorme che non fosse in realtà prevista“. (Pasolini, SLA I, 1232)
- 27 Dem friaulischen Text ist in Sitis Pasolini-Gesamtausgabe eine italienische Übersetzung der Herausgeber nachgestellt, nach der zitiert wird.
- 28 Die Projektion von Pietros Operation auf die Situation des jungen Pasolini rechtfertigt sich nicht zuletzt aus dem scheinbar marginalen Detail des ungewöhnlichen Materials Cellophan, welches – vielleicht als eine Art Symbol der stilistischen Experimentierbereitschaft – in beiden Szenen vorkommt: Beim Erklingen des Wortes *rosada* dichtete oder malte Pasolini „con del inchiostro verde, o col tubetto dell'ocra dei colori a olio su del cellophane“.
- 29 Durch die expliziten Neugründungen werden auch die kargen Friaulischkenntnisse oder die mangelnde Vertrautheit mit den Bewegungen und Objektiven der Filmkamera verborgen (Siti, „Tracce scritte di un'opera vivente“, XXVIII).
- 30 Dass man von dieser gewissen Unschärfe im Gebrauch des Übersetzungsbegriffs absehen darf, wird im nächsten Kapitel gezeigt. Hier muss der Hinweis auf Pasolinis Konzept der Sprache der Wirklichkeit genügen, welche das Argument der Sprachlichkeit nachhaltig entschärft.
- 31 In seinem Aufsatz „Linguistische Aspekte der Übersetzung“ hält Roman Jakobson 1959 fest: „Jede Erfahrung und ihre Klassifikation kann in jeder existierenden Sprache wiedergegeben werden“. Bei der Übersetzung sprachlicher Äusserungen können grammatische oder lexikalische Unzulänglichkeiten der Zielsprache mehr oder weniger leicht, aber in jeden Fall durch lexikalische und metasprachliche Verfahren kompensiert werden. Bloss dichterische Texte, deren Sinn unmittelbar mit der grammatischen und lexikalischen Struktur zusammenhängt, sind laut Jakobson unübersetzbar und können höchstens schöpferisch in eine äquivalente Form übertragen werden (Jakobson 481-491).
- 32 Pasolini, SLA I, 1616: „Il monologo che il Corpo infinito della Realtà fa con se stesso“.
- 33 Interessant ist, dass sich die natürlichen Gegenstände darauf beschränken, sich selber beim Namen zu nennen (später wird es heissen: „segno di se stesso“), während die menschlichen Wesen die Möglichkeit haben, andere zu rufen, anderes auszudrücken und die Idylle des Analogiesystems insofern zu stören.

- 34 Pasolini beschreibt dieses Dilemma im letzten Stück von *Empirismo eretico* am Beispiel eines Barbaren, der, nachdem er immer in vollkommenem Einklang mit der Welt gelebt hat, beginnt, diese zu betrachten.
- 35 Pasolini, „Battute sul cinema“ (1966/67), SLA I, 1544: „Esprimendomi attraverso la lingua del cinema [...] io resto sempre nell’ambito della realtà: non interrompo la sua continuità attraverso l’adozione di quel sistema simbolico e arbitrario che è il sistema di insegna“.
- 36 Allerdings liesse sich fragen, ob Pasolinis Verfahren nicht vielleicht dem gleicht, was er als „absolute Übersetzung“ oder „absolute Metapher“ am Beispiel der Ortsnamen demonstriert hat, und ob in diesem Falle nicht eher der Wille zur Überbietung der Übersetzung als die Desillusion als Motivation im Spiel sein könnte.
- 37 Die Strukturen der Spiegelung, des Parallelismus und der Verschränkung widerspiegeln sich auch in der Syntax. Für eine detaillierte Analyse des bemerkenswerten Gefüges von Metrik, Rhythmus, Syntax und Semantik siehe Arveda, 8-12.
- 38 Die morphologischen Unterschiede erklären sich aus der Annäherung der *lingua inventata* an die tatsächliche Mundart von Casarsa. In der Nota bemerkt Pasolini: „Quando là la ‚violenza‘ linguistica (cui accennavo in una noticina) tendeva a fare del parlato casarsese insieme una koinè friulana e una specie di linguaggio assoluto, inesistente in natura, mentre qui il casarsese è riadattato nella intera sua istituzionalità“. (Pasolini, TP I, 157)
- 39 Von dem Übertragungsspiel ausgeschlossen sind zwei Gedichte von *Poesie a Casarsa*, einige Gedichte und der Anhang der „Suite Furlana“, sowie der zweite Teil von *La meglio gioventù* „El testament Coràn“. Ebenfalls ausgeschlossen sind die Einleitung sowie die Schlussabteilung der neuen Form.
- 40 Nicht zufällig sind die Verse der Abteilung „Tetro entusiasmo“ genau jene italo-friaulischen Gedichte, welche im Konvolut der *Scritti corsari* fehlen und deren Rekonstruktion Pasolini dem Leser in der Einleitung ans Herz legt (Pasolini, SPS, 267).



Opere citate, Works Cited



Zitierte Literatur

- Arveda, Antonia (a cura di). Pier Paolo Pasolini, *La Meglio Gioventù*. Roma: Salerno Editrice 1998.
- Bandini, Fernando. „Il ,sogno di una cosa’ chiamata poesia“. TP I: XIII-LVIII.
- Bazzocchi, Marco A. „Pasolini: Autoritratto in forma di poesia“. In Ders. (Hrsg.). *Autobiografie in versi. Sei poeti allo specchio*. Bologna: Edizioni Pendragon 2002: 87-120.
- Cadel, Francesca. „Dalla lingua al dialetto. Gli esordi poetici di Pasolini tra Bologna e Casarsa“. In *Ciasarsa: San Zuan, Vilasil, Versuta*. A cura di Gianfranco Ellero. Udine: Arti Grafiche Friulane 1995: 339-352.
- Cadel, Francesca. *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*. Lecce: Piero Manni 2002.
- Contini, Gianfranco. „Al limite della poesia dialettale“. *Corriere del Ticino* (24 aprile 1943). Wiederabgedruckt in Broggini Renata (a cura di). *Pagine ticinesi di Gianfranco Contini*. 2^oed. accr. Lugano: A. Salvigni & Co 1986: 116-121.
- Contini, Gianfranco. „Pier Paolo Pasolini“. In Ders. (Hrsg.). *Letteratura italiana otto-novecento*. Milano: Rizzoli 1992.
- Fortini, Franco. *Attraverso Pasolini*. Torino: Einaudi 1993.
- Gardair, Jean-Michel. *Narciso e il suo doppio. Saggio su La nuova gioventù di Pasolini*. Roma: Bulzoni editore 1996.
- Jakobson, Roman. Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982. Hg. v. Elmar Holenstein. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992.
- Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiebelsheim: Quelle & Meyer, 1979, 2001.
- Liccioli, Edi. *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere 1997.
- Pasolini, Pier Paolo. *Tutte le opere*. Edizione diretta da Walter Siti. Milano: I Meridiani, Arnoldo Mondadori 1998-2003.
- RR I:** *Romanzi e racconti I*. A cura di Walter Siti e Silvia di Laude con due saggi di Walter Siti. Cronologia a cura di Nico Naldini. Milano: I Meridiani, Arnoldo Mondadori 1998
- RR II:** *Romanzi e Racconti 1962-1975*. A cura di Walter Siti e Silvia di Laude. Milano: I Meridiani, Arnoldo Mondadori 1998.
- SLA I:** *Saggi sulla letteratura e sull'arte I*. A cura di Walter Siti e Silvia di Laude con un saggio di Cesare Segre. Cronologia a cura di Nico Naldini. Milano: I Meridiani, Arnoldo Mondadori 1999.

SLA II: *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*. A cura di Walter Siti e Silvia di Laude con un saggio di Cesare Segre. Cronologia a cura di Nico Naldini. Milano: I Meridiani, Arnoldo Mondadori 1999.

SPS: *Saggi sulla politica e sulla società*. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude con un saggio di Piergiorgio Bellocchio. Cronologia a cura di Nico Naldini. Milano: I Meridiani, Arnoldo Mondadori 1999.

TP I: *Tutte le poesie I*. A cura e con uno scritto di Walter Siti. Saggio introduttivo di Fernando Bandini. Cronologia a cura di Nico Naldini. Milano: I Meridiani, Arnoldo Mondadori 2003.

TP II: *Tutte le poesie II*. A cura e con uno scritto di Walter Siti. Saggio introduttivo di Fernando Bandini. Cronologia a cura di Nico Naldini. Milano: I Meridiani, Arnoldo Mondadori 2003.

Pasolini, Pier Paolo. *Lettere 1940-1954*. A cura di Nico Naldini. Torino: Einaudi 1986 (= LE I).

Rinaldi, Rinaldo. *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mursia 1982.

Rizzolatti, Piera. „Il percorso friulano di Pier Paolo Pasolini“. In Tedonio, Marcello (a cura di). *Pasolini tra friulano e romanesco*. Roma: Editore Colombo, 1997: 9-18.

Rizzolatti, Piera. „Pasolini e i dialetti del Friuli occidentale“, *Diverse Lingue* (I, n.1, febbraio 1986): 27-38.

Santato, Guido. *Pier Paolo Pasolini. L'opera*. Vicenza: Neri Pozza, 1980.

Siciliano, Enzo. *Vita di Pasolini*. Milano: Rizzoli 1979.

Siti, Walter. „L'opera rimasta sola“. TP II: 1897-1946.

Siti, Walter. „Tracce scritte di un'opera vivente“. RR I: IX-XCII.

Siti, Walter / Careri, Maria / Comes, Annalisa / De Laude, Silvia. „Note e notizie sui testi“. TP I: 1453-1774.

Theweleit, Klaus. *Deutschlandfilme. Filmdenken & Gewalt. Godard, Hitchcock, Pasolini*. Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld/Roter Stern 2003.