

**KLAUS BONN**

## Einige Bemerkungen zu Peter Handkes Percy- Übersetzungen

Erstpublikation in: *arcadia* 3/1994, S. 278-296.

Handkeonline seit 27.3.2014

Vorlage: Scan des Erstdrucks

Empfohlene Zitierweise:

Klaus Bonn: Einige Bemerkungen zu Peter Handkes Percy-Übersetzungen.  
Handkeonline (27.3.2014)

URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/bonn-2014.pdf>

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke

c/o PD Dr. Klaus Kastberger

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Josefsplatz 1, 1015 Wien

handkeonline@onb.ac.at

KLAUS BONN

## Einige Bemerkungen zu Peter Handkes Percy-Übersetzungen

In Jean-Luc Godards Film über Deutschland, *Allemagne Neuf Zéro* (1991), tritt Hanns Zischler als Übersetzer deutscher Werke ins Französische auf. Er fragt sich, ob etwa ‚Sprache‘ bei Heidegger mit ‚parole‘ wiedergegeben, ob ‚Vernunftlosigkeit‘ bei Hegel am besten mit ‚déraison‘ übersetzt werden könnte. Als entscheidend bei diesen Überlegungen, wo der Akzent auf der Erkenntnisfunktion der Sprache liegt, ist das Prinzip der größtmöglichen Annäherung des Denotats gefordert, den Bedeutungsgehalt der philosophischen Diktion in der fremden Sprache aufzuspüren. Daß jedoch die fremde Begrifflichkeit letztlich unübersetzbar bleiben, das Andere, Unverstehbare obwalten müsse, macht Godards Filmessay sicht- und hörbar. In der Tätigkeit des Übersetzens läßt er – wie anders schon in *Le Mépris* – ein Paradigma interkultureller Verstehensbemühungen aufscheinen: Der Franzose begibt sich zwischen die historischen Bilderfronten, folgt den überlieferten Tonspuren der eigenen und fremden Kultur, steht ein für die beständige Arbeit an der Fremdheit. Der Film darf als Produkt eines Rezeptionsprozesses seines Machers gelten, gleichsam bildhafte Interlinearversion zum fremden Original des deutschen Wesens.

Als Wiederdichtung „aus dem Geist der Sprache des anderen“<sup>1</sup> begreift Handke seine Übersetzungsarbeit. Danach wären Dichten und Übersetzen zwei nicht grundsätzlich voneinander verschiedene künstlerische Tätigkeiten. Bereits Novalis hatte von der Arbeit des „verändernden“ Übersetzers als einer hohen Kunst gesprochen<sup>2</sup>: – *er muß der Dichter des Dichters sein und ihn also nach seiner und des Dichters eigener Idee zugleich reden lassen können*. Demnach hätte nur derjenige ein poetisches Werk auch verstanden, der in der Lage wäre, es zu übersetzen. Verstehen impliziert Übersetzbarkeit. Daß Handke kaum an einer hermeneutischen Fragestellung des Übersetzungsproblems, der Setzung einer universalsprachlichen Allgemeinheit etwa, gelegen ist, werden seine verstreuten Bemerkungen zum Übersetzen deutlich machen. Walker Percys *Moviegoer* ist das erste Werk, das Handke 1980 ins Deutsche übertragen hat. Hier wie bei den späteren Übertragungen empfiehlt es sich, das analytische Augenmerk weniger auf philologische Korrektheit als vielmehr auf eine dem Übersetzer eigene Art der Kreativität zu richten. Handkes Über-

<sup>1</sup> Herbert Gamper: *Peter Handke: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen – Ein Gespräch geführt von Herbert Gamper*, Zürich 1987, 197.

<sup>2</sup> Novalis: *Werke*, hg. und komm. von G. Schulz, München <sup>3</sup>1987, 337.

setzungen sind Ergebnis einer imaginativen Lesart, die den entlastenden Bezug zum eigenen schriftstellerischen Anliegen kaum je verbirgt. Das Übersetzen diszipliniert die dichterische Einbildungskraft. Aufschlußreich für die Vorstellung einer Ähnlichkeit von poetischer und übersetzender Tätigkeit sind Handkes Hinweise zum Thema in den poetischen Arbeiten selbst. In *Die linkshändige Frau* (1976) überträgt Marianne den Erfahrungsbericht einer jungen Französin ins Deutsche. Die Lust am Übersetzen rührt, wenn nicht von einer Betroffenheit oder latenten Identifikation mit dem gelesenen Text, so doch von einer Affinität zu persönlichen Erfahrungswerten her, die dazu drängt, Gelesenes noch einmal in der eigenen Sprache aus sich selbst hervorzubringen. Übersetzen wäre so eine schriftliche Sympathiebekundung des Lesers gegenüber dem gelesenen Text. Die Figur des Übersetzers, der trotz Verwandtschaft der beiden Tätigkeiten zueinander eine Differenz zwischen poetischem Schaffen und dem Übersetzen reflektiert, hat Handke in der Erzählung vom *Nachmittag eines Schriftstellers* (1987) eingeführt. In der Rede des Übersetzers sind Ansätze zu einer Poetik des Übersetzens gegeben. Durch die alte Metapher eines präexistenten, lesbaren Textes, der entziffert (übersetzt) werden müsse, ist seine Schreibe zunächst motiviert gewesen. Die narzißtische Zwangsvorstellung, sich selbst mittels Verschriftung ganz zu besitzen oder sich darin aufgehoben zu wähnen, treibt zur rastlosen Selbstbespitzelung an. Der Plan, einen sinnfällig zusammenhängenden, die ideelle Ganzheit des Selbst übersetzenden Text zu produzieren, scheitert<sup>3</sup>: *was bei Gelegenheit, splitterhaft, alles sagte, sagte als geplantes Ganzes gar nichts mehr. Mein Versuch, einen vermeintlichen Urtext in mir zu entziffern und so einen Zusammenhang zu erzwingen, erschien mir nun gleichsam als Sündenfall.* Die Unerträglichkeit der daraus resultierenden *Schreibangst* mündet in ein *Schreibverbot*, das unter dem Motto steht<sup>4</sup>: *Nichts Eigenes mehr!* Die Einschränkung ermöglicht erst den Wandel zur angstfreien Tätigkeit des Übersetzens. Dem Schreiben als einer sekundären Originalität ergeben, schafft der Übersetzer die schriftliche Form nicht von sich selbst aus, sondern ‚überträgt‘ die schon vorliegende Schriftgestalt in ein anderssprachiges System. Am Spiel, das nach Schiller bekanntlich Stoff- und Formtrieb vereinte, hat der Übersetzer nur dann teil, wenn er nach subjektivem Ermessen beim Übertragen eine kreative, das Original ins Licht der eigenen Erfahrungswelt rückende Umgestaltung vornimmt<sup>5</sup>: *Endlich kann ich mitspielen, statt wie ehedem der Alleinspieler sein zu müssen, und nur so, als Mitspieler, darf ich endlich auch auftrumpfen! Nur im Übersetzen – eines sicheren Textes – genieße ich meine Geistesgegenwart und fühle mich klug. Denn anders als früher weiß ich, daß jedes Problem dabei ein lösbares ist.* Angst und Zwang, die persönliche Lebenswirklichkeit zu verschriften, setzen den Schriftsteller der Sprache aus, mit deren Elementen und Regeln er für sich einen Sinnzusammenhang er-

<sup>3</sup> Peter Handke: *Nachmittag eines Schriftstellers*, Salzburg/Wien 1987, 80.

<sup>4</sup> Ebd., 80.

<sup>5</sup> Ebd., 81.

streiten muß. Wie der Schriftsteller ist der Übersetzer bei seiner Arbeit mit der Gestaltung sprachlichen Materials betraut. Doch ist dieses schon, wie gesagt, in einer strukturalen Fügung ausgerichtet, soll in ein anderes sprachliches Ordnungssystem transponiert werden. In seiner Laudatio auf den Petrarca-Übersetzungspreisträger Fabjan Hafner hat Handke noch einmal auf das Charakteristische der Übersetzungsarbeit hingewiesen<sup>6</sup>: *Möglichkeit und Paradox des Übersetzenden: Mitspielend, läßt er sich aus dem Spiel; er wird sein Selbstspiel los, indem er mitspielt*. Und in direktem Vergleich mit der Schriftstellertätigkeit heißt es<sup>7</sup>: *Übersetzen: im Zentrum des Geschehens; Schreiben: am Rand, mit dem fortwährenden Versuch, sich einem Zentrum zu nähern, das ungewiß bleibt – bleiben muß?* Es muß so sein. Als *Zentrum* ist das sinnhafte sprachliche Arrangement ausgewiesen, wo eine scheinbare Übereinkunft des Bedeutenden mit dem Bedeuteten schon geleistet ist. Der *Rand* kennzeichnet den Ort, von dem die ständige Bemühung ausgeht, für das Erlebte die adäquaten Worte zu finden, dem ungenannt flüchtigen Signifikat mittels eines Bataillons von Signifikanten zu Leibe zu rücken, ohne es je erreichen zu können. Die Funktion eines präexistenten Urtextes war dem Schriftsteller die Idee einer Vermittlung zwischen der noch sprachlosen Erfahrungswelt und dem Schreibakt gewesen. Dem Übersetzer nun verwandelt jene Idee sich unter der Hand in die reale Vorlage eines existenten Textes. Die Tätigkeit des Übersetzers ist gesichert, d. h. sein Rückgriff auf Faktisches, den geschriebenen Text, ist nicht bloß jederzeit möglich, sondern unentbehrlich. Der Schriftsteller indes wankt auf unsichrem Boden. Er bedarf des imaginativen Geleits.

In ihren Erinnerungen an Roland Barthes vermerkt Susan Sontag<sup>8</sup>: „Almost everything he read he wrote about, so one could surmise that if he didn't write about it, he probably hadn't read it.“ Lesen und Schreiben: Barthes wollte die beiden Tätigkeiten als zwei Arten des Begehrens verstanden wissen. Der ‚reine‘ Leser richte sein Begehren auf das Werk selbst und nichts außerdem; der zum Schreiben übergehende Leser begehre nicht länger das Werk, sondern seine eigene Redeweise. Jeder geschriebene Text, sei es eine Kritik, Übersetzung oder eine poetische Arbeit, ist letztendlich verschriftetes Lesen. Insofern geht die sich nicht selbst genügende Lektüre auf einen Zweck aus, den der nachfolgenden, wie auch immer zu realisierenden Verschriftung. Es ist dies vom Begehren des Werkes bereits entfernte Lesen, das Barthes im Auge hat, wenn er schreibt<sup>9</sup>: „Lire, en effet, est un travail de

<sup>6</sup> Peter Handke: *Laudatio auf den Petrarca-Übersetzerpreisträger 1990 Fabjan Hafner*, in: *Langsam im Schatten – Gesammelte Verzettelungen 1980–1992*, Frankfurt a. M. 1992, 98.

<sup>7</sup> Ebd., 99.

<sup>8</sup> Susan Sontag: *Remembering Barthes*, in: *Under the Sign of Saturn*, New York 1980, 172.

<sup>9</sup> Roland Barthes: *S/Z*, Paris 1970, 17 f. – Zur Lektüre als einer „activité méconnue“ vgl. Michel de Certeau: *L'invention du quotidien I: Arts de faire*, Paris 1980, 283–287. – Zur imaginativen Rekonstruktion von Lektüren, kreativen Leseerzählungen vgl. Ina Schabert: *Creative Reading – Vom Erkenntniswert des kreativen Lesens*, in: *Wozu Literaturwissenschaft? – Kritik und Perspektiven*, Tübingen 1991, 257: „Über *creative reading* läßt sich die

langage. Lire, c'est trouver des sens, et trouver des sens, c'est les nommer; mais ces sens nommés sont emportés vers d'autres noms; les noms s'appellent, se rassemblent et leur groupement veut de nouveau se faire nommer: je nomme, je dénomme, je renomme: ainsi passe le texte: c'est une nomination en devenir, une approximation inlassable, un travail métonymique.“

Handkes Übersetzungen und poetische Werke schöpfen allesamt ihre Motivation aus extensiver Leseerfahrung, der Affektion des Imaginären beim Lesen. Es verwundert deshalb nicht, wenn es in der Anmerkung zur Übersetzung des *Moviegoer* heißt<sup>10</sup>: „Diese deutsche Übersetzung stammt von einem dankbaren Leser, dem der Moviegoer John Bickerson Bolling aus New Orleans/Gentilly über Jahre ein Wahlverwandter war.“ Auch im Gespräch, das W. Martin Lüdke mit ihm anlässlich seiner Übertragung des *Last Gentlemen* (1985) geführt hat, gesteht Handke seine emotionale Betroffenheit beim Übersetzen ein. Rita, die ehemalige Frau des nicht mehr praktizierenden Arztes Sutter, hat ihn „bis zum Haß gereizt, [...]“; die Übertragung der lang ausgedehnten Sterbeszene des jungen Jamie hat ihn „[...] zu Tränen gedrängt“.<sup>11</sup>

Percys erster Roman, *The Moviegoer*, ist 1960 erschienen. Der Protagonist Jack Bolling, erfolgreicher Wertpapier-Makler in New Orleans/Gentilly, kurz vor der Vollendung seines dreißigsten Lebensjahrs, könnte gelassen seiner Zukunft entgegensehen. *But things have suddenly changed. My peaceful existence in Gentilly has been complicated. This morning, for the first time in years, there occurred to me the possibility of a search.*<sup>12</sup> Es ist also nicht das erste Mal, daß ihm der Gedanke einer Suche widerfährt: Während des Korea-Krieges (1951) – so erinnert er sich jetzt –, als er, verletzt auf den Boden gepreßt, einem Mistkäfer vor sich zuschauend, das Bewußtsein wiedererlangt hatte, war ihm die Idee gekommen, daß er einer Sache auf der Spur sei<sup>13</sup>: *I was onto something, I vowed, that if I got ever out of this fix, I would pursue the search. Naturally, as soon as I recovered and got home, I forgot all about it.* Handke übersetzt hier etwas unglücklich<sup>14</sup>: „Ich war etwas auf der Spur. Ich gelobte: käme ich je aus dieser Lage heraus, würde ich die Suche ständig betreiben. Natürlich vergaß ich alles, sobald ich wiederhergestellt war und heimkam.“ Eine „Suche ständig betreiben“, das klingt etwas einfältig, als ob diese „Suche“, gleich einem Ding,

spontane Respons auf Gelesenes festhalten, lassen sich Begeisterung, Bedenken, Irritationen artikulieren und können Deutungsideen konkretisiert werden, ohne zuvor in die wissenschaftliche Logik und Terminologie eingebracht und damit angepaßt zu werden.“

<sup>10</sup> Walker Percy: *Der Kinogeher*. Deutsch von Peter Handke, Frankfurt a. M. 1980, 213, Anm. [zit.: Percy: *Kinogeher*].

<sup>11</sup> *Ort des Schreckens – ZEIT-Gespräch mit Peter Handke über Walker Percy*, in: *Die Zeit*, Nr. 14, 29. 03. 1985.

<sup>12</sup> Walker Percy: *The Moviegoer*, London 1985, 13 f. [zit.: Percy: *Moviegoer*].

<sup>13</sup> Ebd., 14.

<sup>14</sup> Percy: *Kinogeher*, 18.

jederzeit unveränderlich verfügbar wäre. Im vorliegenden Fall ist die Signifikanz von *pursue* besser zu treffen im Sinne von: einer Sache ‚nachgehen‘, etwas ‚auskundschaften‘. Der Geschmack von Krieg im Mund beim Aufwachen – *the queasy-quince taste of 1951 and the Orient*<sup>15</sup> – ruft eines Morgens die unwillkürliche Erinnerung hervor. Gewöhnliche Alltagsdinge erscheinen darauf als mit einer Überfülle von Zeichen behaftet. *What was unfamiliar about them was that I could see them*<sup>16</sup> – Was hat es nun mit der „Suche“ auf sich? Welche Bedeutsamkeit ließe sich ihr entlocken? Jack gibt zwei Hinweise, zum einen<sup>17</sup>: *The search is what anyone would undertake if he were not sunk in the everydayness of his own life*. Die „Suche“ markiert eine noch unbestimmte Aktivität, die in bewußtem Widerspruch zur Macht eines fühl- und gedankenlosen Alltagslebens gesehen wird. Jacks zweite Bemerkung verdeutlicht, daß allein schon das Bewußtsein einer möglichen veränderten Lebenseinstellung nachhaltig die „Suche“ in Gang setze<sup>18</sup>: *To become aware of the possibility of the search is to be onto something. Not to be onto something is to be in despair*. Als Hilfsmittel, sich der Möglichkeit der „Suche“ zu vergewissern, könnten manche Kinofilme dienen, wenn dort nicht am Ende die Helden in eine trostlos lähmende Ordnung des angepaßten gesellschaftlichen Lebens reintegriert würden<sup>19</sup>: *The movies are onto the search, but they screw it up. The search always ends in despair. They like to show a fellow coming to himself in a strange place – but what does he do? He takes up with the local librarian, sets about proving to the local children what a nice fellow he is, and settles down with a vengeance. In two weeks time he is so sunk in everydayness that he might just as well be dead*.

Die Idee der Suche steht am Anfang von Percys Roman und charakterisiert seine Hauptfigur als desorientierten Außenseiter, der trotz sicherer Arbeit und Wohnung keinen festen Platz im Gesellschaftssystem einnimmt. Er ist ein Sonderling, den Handke in seiner Übersetzungsanmerkung in die Nähe von Camus' *L'Étranger* gerückt hat<sup>20</sup>. Anstatt aber hier die lebensklugen Äußerungen Bollings an Meursaults existenzialistisch geprägtem Umfeld zu messen, ist es geboten, erstere an der Gedankenwelt von Handkes poetischen Figuren zu orientieren. Wenngleich nicht explizit von der „Suche“ die Rede ist, stecken fast alle Protagonisten Handkes in kritischen Lebenssituationen, die nach einem Umbruch verlangen. Die „Suche“ manifestiert sich in den Erzählungen oft als Durchführung einer Reise, das Heraustreten aus einem unzufrieden stimmenden Alltagsleben. So sucht der Erzähler in *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1971), auch er in seinem dreißigsten Jahr und leiden-

<sup>15</sup> Percy: *Moviegoer*, 14.

<sup>16</sup> Ebd., 14.

<sup>17</sup> Ebd., 15.

<sup>18</sup> Ebd. – Dieser Gedanke steht in direktem Bezug zum Motto des Buches, entnommen aus Kierkegaards *Krankheit zum Tode*: [...] *the specific character of despair is precisely this: it is unaware of being despair*. (zit. in: Percy: *Moviegoer*, 6).

<sup>19</sup> Ebd., 15 f.

<sup>20</sup> Vgl. Percy: *Kinogeher*, 213.

schaftlicher Kinogänger, seinem angstbesetzten Dasein während einer Tour quer durch die USA eine günstige Wendung zu geben. Keuschnigs Suche aus *Die Stunde der wahren Empfindung* (1974) nimmt ihren Lauf von der Nacht an, da er geträumt hat, ein Mörder zu sein. Die Suche wird in der Folge *Langsame Heimkehr* (1978–1981) fortgesetzt.

Eine Anregung, zugleich freudige Bestätigung für Handkes eigenes Schreiben, mögen zweifellos Jacks Bemerkungen zum Phänomen der Wiederholung als willkürlicher Erinnerung gewesen sein. Zunächst wird ein *successfull experiment in repetition*<sup>21</sup> in Aussicht gestellt. Daß er vor genau vierzehn Jahren in einem bestimmten Kino einen Western gesehen hat, veranlaßt Jack dazu, jetzt am selben Ort wieder einen Western anzusehen. Der Kinogehrer zieht das Fazit<sup>22</sup>: *Nothing had changed. There we sat, I in the same seat I think, and afterwards came out into the smell of privet. Camphor berries popped underfoot on the same section of broken pavement.* Die Tatsache jedoch, diesmal nicht allein, sondern in Begleitung seiner Cousine Kate die Vorstellung besucht zu haben, läßt schon ahnen, daß eine ‚gelungene‘ Wiederholung nicht ohne weiteres möglich sei. Der Anteil an Erfindung macht, daß bloß Wahrscheinliches als unverfälscht Wirkliches vorgegaukelt wird. Die Täuschung ist einem solchen Wiederholungsvorsatz immanent; die Unsicherheit des *I think* mag ein Indiz dafür sein. Im Anschluß an das „Experiment“ gibt Jack eine Definition der Wiederholung<sup>23</sup>: *A repetition is the re-enactment of past experience toward the end of isolating the time segment which has lapsed in order that it, the lapsed time, can be savored of itself and without the usual adulteration of events that clog time like peanuts in brittle.* Handkes Übersetzung dieser Stelle lautet<sup>24</sup>: „Eine Wiederholung ist die Wieder-Herstellung einer vergangenen Erfahrung, zu dem Zweck, das entschwundene Segment Zeit auszusondern, dergestalt, daß sie, die entschwundene Zeit, als sie selber erfahren werden kann, ohne die übliche Verfälschung durch Ereignisse, die die Zeit verklumpen läßt wie Erdnüsse in Molasse.“ Maßgebend für diese Variante der Wiederholung ist die Zweckhaftigkeit, ein Zeitsegment unbeschadet aus den es umgebenden Schlacken der Geschichte herauszulösen. Die vergangene Erfahrung wird aber vermöge der Wiederholung nicht noch einmal „als sie selber erfahren“, sondern kann als bloß reproduzierte und damit veränderte genossen (*savored*) werden: es ist also primär ein ästhetischer Lustgewinn und nicht Authentizität mit der Wiederholung verbunden.

Anzunehmen, Handke habe an dieser für seine poetologischen Entwürfe wichtigen Stelle die Art des Meinens in der Übersetzung deshalb nicht ganz getroffen, weil sie mit einer ausgereiften Wiederholungsmanie im eigenen Werk koinzidiere. Bei genauerem Hinsehen steht aber eher zu vermuten, daß

<sup>21</sup> Percy: *Moviegoer*, 61.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Percy: *Kinogehrer*, 83.

Percys Bemerkungen zum Thema um 1980 auf Handkes derzeit noch nicht voll entfaltete Wiederholungskonzeption eindringlich gewirkt haben könnten. Als Kraftakt der Phantasie ist die Inszenierung der Wiederholung bei Handke immer dem latenten Zwang und damit der Gefahr ausgesetzt, auf das Niveau eines schreckenerregenden, lähmenden Noch-einmal abzusinken. Gerade den Schrecken in Sprache zu bannen, war das erste Gebot einer *seligmachenden* wider die *öde* Wiederholung der Immergleichheit gewesen.<sup>25</sup> Bei aller Phantasiemächtigkeit ist die Wiederholung nicht in der Lage, das ihr eigene Potential an Angst zu leugnen. Der Zwang, der in Handkes Werk der achtziger Jahre die Wiederholung ausrichtet, hat großenteils in ihrer anfänglichen Typisierung als automatisierte Bewegung gegen Ende der sechziger Jahre seinen Grund. Von einer produktiv nutzbaren Wiederholung ist ausdrücklich erst um 1978/79 in den Notaten von *Die Geschichte des Bleistifts* und der Erzählung *Langsame Heimkehr* zu lesen. Die Anstrengung des Verfassers, bei seiner Arbeit der drohenden Sprachlosigkeit zu entrinnen, läßt sich den meisten Werken der achtziger Jahre anmerken. Unter diesem Aspekt besonders hervorzuheben sind die programmatische Erzählung *Die Wiederholung* (1986) und die Schrift vom *Nachmittag eines Schriftstellers*. Die Episoden einer unverkrampft anmutenden Wiederholung, wie der im übrigen beschwingt ironische Ton der Erzählung des *Moviegoer* insgesamt, mögen gegenüber der mit Rechtfertigungszwang belasteten Wiederholung Handkes Bewunderung für den Amerikaner herausgefordert haben.

Die Erinnerung an die Sonderbarkeit des früh verstorbenen Vaters anlässlich eines Gruppenfotos mit den beiden Brüdern – *But my father is not one of them*<sup>26</sup> – sowie die späteren Erzählungen der Mutter über ihren verschiedenen Ehemann scheinen Jack schließlich auf die rechte Bahn zu lenken. (Die Bedeutsamkeit eines Fotos, das eine Ahnung von der Eigenart des da unter anderen Abgelichteten vermittelt, wird in Handkes *Die Wiederholung* Eingang finden. Nicht der Vater, sondern der verschollene Bruder wird es sein, der als Leitfigur dem Protagonisten den Weg weist.) Vater Bolling, praktizierender Arzt, hätte selber einer medizinisch-therapeutischen Behandlung bedurft, so die Mutter<sup>27</sup>: *His nervous system was like a high-powered radio*. Des öfteren sei er über längere Zeit in lethargische Zustände verfallen. *He wouldn't go to the clinic, he wouldn't eat, he wouldn't go fishing, he wouldn't read. He'd just lie there and watch the ceiling fan*.<sup>28</sup> Diese Phasen der Erstarrung und Antriebslosigkeit, die nicht mit Faulheit gleichzuschalten sind, wie Jack betont – eine Differenzierung, die Handkes Übersetzung vernachlässigt! –, vergegenwärtigen ihm eine als ähnlich erlebte Situation während des Korea-Krieges. Jacks erzähltes Er-

<sup>25</sup> Peter Handke: *Phantasien der Wiederholung*, Frankfurt a. M. 1983, 42 [zit.: Handke: *Phantasien*].

<sup>26</sup> Percy: *Moviegoer*, 24.

<sup>27</sup> Ebd., 114.

<sup>28</sup> Ebd., 115.

eignis, im Original durch Zwischenfragen der Mutter ausgeweitet, liest sich bei Handke fast als ein straffer, etwas lebloser Monolog, den die Angesprochene scheinbar bedenkenlos zur Kenntnis nimmt<sup>29</sup>: „Das war während unseres Rückzugs vom Chongchon River. An einer Wegkreuzung sollte ich eine Rangerkompanie treffen. Ich kam dahin, wartete eine Zeitlang und schlief dann in der Kälte ein. Als ich aufwachte, war es Tag. Lange konnte ich mich an gar nichts erinnern. Ich wußte nur: etwas Schreckliches war passiert. Das Merkwürdige aber war, daß ich nichts dergleichen tat. Nichts schien zu zählen, ausgenommen etwas, an das ich mich nicht einmal erinnern konnte.“ Zur Adverbialbestimmung „nichts dergleichen“ läßt sich jedoch kein sinnfälliger Bezug eines Objekts erahnen: „etwas Schreckliches“ zu tun, könnte doch nur dann gemeint sein, wenn das Präteritum des Verbs („tat“) ins Plusquamperfekt („getan hatte“) übertragen worden wäre. Die vollzogene Handlung bedingt zuerst das Schreckliche, das nachfolgend passiert. Am Original indes kann diese offensichtliche Sinnwidrigkeit nicht überprüft werden. Als dort nämlich die Mutter erfährt, daß die Rangers wahrscheinlich getötet worden waren, fragt sie, ob Jack denn bei klarem Bewußtsein gewesen sei. Ihr Sohn antwortet<sup>30</sup>: *It was not my conscience that bothered me. What I am trying to tell you is that nothing seemed worth doing except something I couldn't even remember.* (Im übrigen ist nicht einzusehen, weshalb *Chongchon River* bei Handke unübersetzt geblieben ist. Man könnte fälschlich daraus schließen, daß in Korea die Flüsse englisch, mit dem Zusatz *River*, bezeichnet würden.) Das Mißliche an Handkes Übersetzung sind die zahlreichen, wengleich nach eigenen Angaben „mit Verantwortung bedachten Weglassungen“<sup>31</sup> und Kürzungen. Aufheiternde Passagen, wie etwa die Bemerkungen der Mutter über die Ähnlichkeit ihres Sohnes mit ihrem Vater, geraten bei Handke zu kurz. Da heißt es<sup>32</sup>: „Weißt du, daß du etwas von meinem Papa hast? Du bist umgänglich, ißt gern und bist hinter den Frauen her. Nicht du – Mathilde hat die Schwermut deines Vaters geerbt“. Solche Verknappung jedenfalls unterschlägt viel vom eigentümlich ironischen Gepräge des Dialogs zwischen Mutter und Sohn<sup>33</sup>: „*You know, you've got a little of my papa in you – you're easy-going and you like to eat and you like the girls.*“ „*I don't like to fish.*“ „*You're too lazy, if you ask me. Anyhow, Papa was not a fisherman, as I have told you before. He owned a fleet of trawlers at Golden Meadow. But did he love pretty girls. Till his dying day.*“ „*Does it last that long?*“ „*Anh anh anh anh anh!*“ *In the scandal of it, Mother presses her chin into her throat, but she does not leave off watching her float.* „*Don't you get risqué with me! This is your mother you're talking to and not one of your little hotsy-totsies.*“ Auf die

<sup>29</sup> Percy: *Kinogehrer*, 148.

<sup>30</sup> Percy: *Moviegoer*, 117.

<sup>31</sup> Percy: *Kinogehrer*, 214.

<sup>32</sup> Ebd., 146.

<sup>33</sup> Percy: *Moviegoer*, 114 f.

„schwermütige Mathilde“ kommt die Mutter erst später, nach dem kleinen Disput, zu sprechen.

Percys *The Moviegoer* endet mit der Heirat Jack Bollings und seiner Cousine Kate. Jack gibt das Maklerbüro auf, zieht mit seiner Tante und Kate nach North Carolina, wo er ein Medizinstudium anfängt. Mit dem Ende der Desorientierung verliert sich auch die Idee der „Suche“<sup>34</sup>: „Was meine Suche betrifft: ich bin nicht geneigt, noch viel darüber zu sagen. Erstens, wie der große dänische Denker erklärte, fehlt uns einem die Autorität, über solche Dinge anders als erbaulich zu reden. Und zweitens ist es viel zu spät für Erbaulichkeit; die Zeit ist eine andre als die seine.“ So endet Handkes *Der Kinogeher*. Über diese Reflexion hinaus hat das Original noch etwas mehr zur Lebenspraxis zu sagen. Die Zeit sei [...] *much too late to edify or do much of anything except plant a foot in the right place as the opportunity presents itself – if indeed ass-kicking is properly distinguished from edification*<sup>35</sup>. Darin liegt der Schlüssel für eine solide wie unspektakuläre Lebenseinstellung – *plant a foot in the right place as the opportunity presents itself* und ab und an der sprichwörtliche ‚Tritt in den Hintern‘ –, die Handkes Protagonisten so große Schwierigkeiten bereitet. Für das *The Moviegoer* abschließende Zwiegespräch zwischen Jack und der sich in therapeutischer Behandlung befindenden Kate hat Handke lediglich eine knappe Zusammenfassung übrig<sup>36</sup>: „Am Tag vor Lonnies Tod fuhr Kate erstmals mit der Straßenbahn allein in die Innenstadt, nachdem ich ihr jede Bewegung genau vorhergesagt und ihr zudem versichert hatte, daß sie an einem seeseitigen Fenster sitzen würde.“

Das Faszinierende an Percys Buch mag für Handke, neben großartigen Stadtprospekten von New Orleans, die einfühlsame Schilderung zwischenmenschlicher Hilfestellung im Kreis der Verwandten und Familienangehörigen bei allem schrecklichen Leid – vor allem angesichts des Todes – gewesen sein. Die Ironie, mit der die Figuren bedacht sind, ist von durchweg lebenswürdiger Art, niemals verachtend. Ihre Schrullen gelten als Attribute ihrer Menschlichkeit. Daß einer sich um den anderen sorgt, ihm Ratschläge erteilt, wie z. B. die Tante ihrem Neffen Jack, und damit die Figuren nie ganz isoliert, sondern im näheren sozialen Umfeld, zur Not auch durch therapeutische Unterstützung, aufgehoben sind, widerfährt den Akteuren nirgendwo bei Handke. Letztere fristen ihr Dasein als Einzelgänger, von Ehe keine Spur. Allenfalls schafft es einmal einer, wie Filip Kobal in *Die Wiederholung*, eine Phantasiehochzeit zu feiern, die dann freilich ohne Folgen bleibt.

Schon in *The Moviegoer* sind Lebensweise und -geschichten der Menschen aus den amerikanischen Südstaaten unter starkem Einfluß europäischer, insbesondere der deutschen Kultur gezeichnet. Percy flicht deutsche Idiome und Fachtermini ins Amerikanische ein und vermittelt über Erzählungen und

<sup>34</sup> Percy: *Kinogeher*, 211.

<sup>35</sup> Percy: *Moviegoer*, 172.

<sup>36</sup> Percy: *Kinogeher*, 210.

Reflexionen seiner Figuren ein Bild des Deutschen, das zwischen respektvoller Bewunderung seiner einst großen geistigen Errungenschaften und wahrhaftem Schrecken der Barbarei des Faschismus changiert. Das deutsche Wort ‚Spiel‘ etwa könnte als Neologismus dem amerikanischen Englisch integriert worden sein. Immer dann nämlich, wenn ‚spiel‘ als Substantiv (‚the spiel‘) wie als Verb (‚to spiel‘) gebraucht wird, ist mit dem jeweiligen Vorgang eine bestimmte, dem Deutschen entsprechende Eigenschaft konnotiert. Als Jacks Tante sich, besorgt über Kates Introvertiertheit, an ihren Neffen wendet, heißt es von diesem<sup>37</sup>: *I made up the kind of spiel I thought my aunt had in mind*. Handke übersetzt treffend<sup>38</sup>: „Ich spielte das Spiel, das meine Tante wohl von mir wünschte.“ Das ‚Spiel spielen‘ meint hier einem nach allen Regeln der Überredungskunst begründeten Vorsatz folgen. Dem methodischen Vorgehen des rhetorischen ‚Spiels‘ wird prompt *my aunt's Socratic manner*<sup>39</sup> unterstellt. Daß das Substantiv ‚spiel‘ in der amerikanischen Umgangssprache häufige Verwendung im Sinne von ‚Geschwätz‘, ‚Gequatsche‘ findet, tut den Mutmaßungen über Bedeutungsanalogien zum Deutschen keinen Abbruch.<sup>40</sup> Demnach ließe sich *I made up the kind of spiel* auch übersetzen als „Ich fing auf die Art zu quatschen an ...“. Die „sokratische Weise“ wäre in diesem Fall der Pejoration ausgesetzt: Sokrates ist ein alter Schwätzer, der die Einfältigen mit seinem hinterlistigen Überzeugungsduktus bekehren will – wie Tante Emily ihren Neffen. Die Tücke des ‚Spiels‘, das festen Regeln und Absichten folgt, ist daher im Bedeutungszusammenhang des ‚Gequatsches‘ mitgesetzt, auch wenn der Erfolg ausbleibt. Daß der Lehrling Jack bei seiner rhetorischen Übung versagt, macht gerade die Ironie des ‚Spiels‘ aus. Später, als Jack von seinen Gefährten erzählt, die er nach dem Krieg kennengelernt hat, wird das Wort ‚spiel‘ erneut, diesmal als Verb, verwendet<sup>41</sup>: *We were all pretty good drinkers and talkers and we could spiel about women and poetry and Eastern religion in pretty good style*. Handke übersetzt hier<sup>42</sup>: „Wir tranken alle gern und waren redelustig, konnten in einen schönen Schwung kommen über Frauen, Poesie und die östlichen Religionen.“ Das „in Schwung kommen“ ist nicht primär auf die Rede bezogen, wiewohl ein lockerer Plausch über einschlägige Themen die daran Beteiligten in heitere Stimmung versetzen kann. Die Bedeutung einer tänzerischen Bewegung, die dem Wort ‚Schwung‘ zukommt, läßt etymologisch sich im Deutschen auch mit dem Substantiv ‚Spiel‘ ver-

<sup>37</sup> Percy: *Moviegoer*, 28.

<sup>38</sup> Percy: *Kinogeher*, 38.

<sup>39</sup> Percy: *Moviegoer*, 28.

<sup>40</sup> Vgl. *Dictionary of American Slang*, compiled and ed. by H. Wentworth and S. B. Flexner, New York 21975. – Siehe unter dem Stichwort ‚spiel‘: „An eloquent speech, talk or story used to persuade or convince the listener, esp. such a talk that exaggerates or purposely confuses the facts; [...] Common since c 1900. From the Ger. ‚spiel‘ – play.“

<sup>41</sup> Percy: *Moviegoer*, 35.

<sup>42</sup> Percy: *Kinogeher*, 46.

knüpfen<sup>43</sup>: „Das Substantiv bewahrte seine vermutliche Grundbed. ‚Tanz, tänzerische Bewegung‘ [...] bis in *mhd.* Zeit, doch bedeutete es von Anfang an meist ‚Kurzweil, unterhaltende Beschäftigung, fröhliche Übung‘.“ Noch einmal taucht das Wort ‚spiel‘ gegen Ende des Romans auf, als Jack sich an die Abendgespräche auf der Veranda im Kreis seiner Tante und Großeltern erinnert<sup>44</sup>: *My mother never got used to our porch talk with its peculiar license. When someone made a spiel, one of our somber epic porch spiels, she would strain forward in the dark, trying to make out the face of the speaker and judge whether he meant to be taken as somberly as he sounded.* Handkes Übertragung versucht an dieser Stelle, die strukturbildende Regelmäßigkeit der Gespräche ins Licht zu rücken, indem sie *peculiar license* mit „besondere Spielregeln“<sup>45</sup> wiedergibt. *Spiel* wird, diesmal unverfänglich, mit „Gerede“<sup>46</sup> übersetzt. Das ‚Epische‘ des Geredes deutet darauf hin, daß gleichsam über Gott und die Welt gehandelt wird.

Die Spuren deutscher Kultur- und Schreckensgeschichte sind vornehmlich in die Erinnerungen der Tante eingelassen. In ihrer Jugend hatte sie u. a. eine Bildungsreise durch Deutschland gemacht. Als sie sich später der Erziehung ihrer Stieftochter Kate annahm, erzählte sie oft von der vergangenen Zeit. Da steigt noch einmal *the flavor of one's Studententage*<sup>47</sup> in ihr hoch. Handke übersetzt *Studententage*, nicht ganz nach der Art des Meinens, mit „Lehrjahre“<sup>48</sup>. *Studententage* können per se nicht schon als Lehrjahre gewertet werden. Es sei denn, Percy selbst wäre die Bedeutungsvarianz von ‚Studententage‘ und ‚Lehrjahre‘ im Deutschen nicht geläufig gewesen, und Handke hätte davon gewußt. Oder aber: *Studententage* ist in Percys Korpus des Amerikanischen einem Bedeutungskonnex eingegliedert, der distinktive Merkmale zum deutschen ‚Lehrjahre‘ hinfällig werden läßt. Allein die semantischen Bezugsquellen des Originals jedenfalls vermögen Handkes Entscheidung nicht genügend zu stützen. Tante Emily erzählt weiter<sup>49</sup>: *How well I remember [...], the days when we Wagnerians used to hiss old Brahms* – (Diese Stelle ist nicht übersetzt worden.) Die Machtergreifung Hitlers und ein heraufdämmerndes Unheil werden vorausgeahnt in den Münchner Ereignissen des Kapp-Putsches<sup>50</sup>: *Anyhow I heard that something queer was going on in München. There was some kind of putsch and I didn't like the smell of it.* Über Jacks Vater weiß Emily zu berichten<sup>51</sup>: *Off he went with a bottle of Liebfraumilch under one arm and*

<sup>43</sup> Duden „Etymologie“ – *Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, Mannheim/Wien/Zürich 21989, 690. – Die Grundbedeutung von ‚Spiel‘ lebt in dem Kompositum ‚Spielmann‘ (d. i. Schautänzer, Gaukler) fort.

<sup>44</sup> Percy: *Moviegoer*, 114.

<sup>45</sup> Percy: *Kinogehrer*, 146.

<sup>46</sup> Ebd., 146.

<sup>47</sup> Percy: *Moviegoer*, 38.

<sup>48</sup> Percy: *Kinogehrer*, 51.

<sup>49</sup> Percy: *Moviegoer*, 38.

<sup>50</sup> Ebd., 40.

<sup>51</sup> Ebd., 41.

Wilhelm Meister *under the other*. Und wenig später<sup>52</sup>: *When your father finished college, he had his Wanderjahr, a fine year's ramble up the Rhine and down the Loire, with a pretty girl on one arm and a good comrade on the other*. Die von der Tante beschworenen, zu Klischees verkommenen Relikte deutschen Bildungsbürgertums erwecken bei Jack mehr ein Gefühl des Unbehagens als Bewunderung oder Staunen. Er, der kriegsgeschädigte, desorientierte junge Mann der fünfziger Jahre, weiß um die Neigung seiner Tante zur Verklärung<sup>53</sup>. Die bürgerliche Idee eines ‚Wanderjahrs‘, aus dem vergangenen Jahrhundert stammend, trifft auf ihn längst nicht mehr zu<sup>54</sup>: *Wanderjahr. My heart sinks. We do not understand each other after all. If I thought I'd spent the last four years as a Wanderjahr, before 'settling down', I'd shoot myself on the spot*. Was Jack und Kate zuerst mit dem deutschen Wesen in Verbindung bringen, sind vielmehr Krieg und die Schrecken der Massenvernichtungslager. *If she had spent four years in Buchenwald [...]*<sup>55</sup>, mutmaßt Jack einmal über seine Mutter; und als Kate mit ihm zusammen seinen Halbbruder Lonnie kurz vor dessen Tod im Krankenhaus besucht, sagt sie vom Sterbenden<sup>56</sup>: *[...] he's so hideously thin and yellow, like one of those wrecks lying on a flatcar at Dachau*. (Wie bereits erwähnt, ist der gesamte Dialog zwischen Kate und Jack in der deutschen Übersetzung weggelassen worden. Warum bloß?)

Als beispielhaft für die in deutscher Kultur wirksame, bis zur Selbstausslöschung fortschreitende Fatalität steht die Musik Johannes Brahms' in Percys zweitem Roman *The Last Gentleman* (1966). Wie schon für Jack Bollings Werdegang stellt sich auch für Will Barrett, den fünfundzwanzigjährigen Protagonisten, eine unwillkürliche Erinnerung an den abwesenden Vater als bedeutsam heraus. Im erinnerten Gespräch zwischen Vater und Sohn befürchtet dieser, daß jener, Anwalt von Beruf, um sein Leben bangen müsse. Jedenfalls ist es die Angst des Sohnes, die an drohendem Unglück keinen Zweifel läßt. Der Fall, um den es sich handelt, erfährt keine nähere Bestimmung; die Menschengruppe, von der Gefahr auszugehen scheint, bleibt im Dunkeln<sup>57</sup>: *They said you loved niggers and helped the Jews and Catholics and betrayed your own people*. Erst die allmählich sich verdichtenden Erinnerungspartikel, die das Bild des unter den Wassereichen auf- und abgehenden Vaters und seines auf der Verandatreppe hockenden Sohnes ins Bewußtsein rufen, geben einen tieferen Einblick in die Vater-Sohn-Beziehung und weisen die Begebenheit als Schlüsselszene des Buches aus<sup>58</sup>: *The man walked up and down in the darkness*

<sup>52</sup> Ebd., 44.

<sup>53</sup> Vgl. ebd., 41.

<sup>54</sup> Ebd., 44.

<sup>55</sup> Ebd., 112.

<sup>56</sup> Ebd., 173.

<sup>57</sup> Percy: *The Last Gentleman*, New York 1990, 186 [zit.: Percy: *Gentleman*].

<sup>58</sup> Ebd., 78.

under the water oaks. The boy sat on the porch steps and minded the Philco, which clanked and whirred and plopped down the old 78's and set the needle hissing and voyaging. Old Brahms went abroad into the summer night. Über den Charakter des Vaters war schon zu Beginn der Erzählung verlautet<sup>59</sup>: *More than anything else, he wished to act with honor and to be thought well of by other men. So living for him was a strain. He became ironical.* Der streng protestantische Moral-Kodex des Anwalts folgt einem Ideal sittlicher Unfehlbarkeit, das letzten Endes zur Selbstzerstörung führen muß. Wer nach Ansicht des Vaters sich nicht auf seinen *character* besinnt und dem ethischen Gesetz sich zu unterwerfen nicht bereit ist, darf nicht darüber klagen, als *a fornicator and not caring* oder *fornicator and hypocrite*<sup>60</sup> beschimpft zu werden. Als der Verdacht beim Vater aufkeimt, er selbst könnte in der aus den Fugen geratenen Welt sittenwidrigen Verhaltens vom Verfall der Werte heimgesucht worden sein, setzt er, verbittert, seinem Leben ein jähes Ende. Orchestral beglaubigt wird die Szene durch Brahms' Musik, faszinierend und verhängnisvoll in einem<sup>61</sup>: *Out poured old Brahms, the old spoiled gorgeous low-German music but here at home surely and not in Hamburg.* Handkes Übersetzung der Stelle lautet<sup>62</sup>: „In die Nacht hinaus klang Brahms, die alte, angekränkelte Blendwerkmusik aus dem nördlichen Deutschland, doch heimischer hier als in Hamburg.“ Das Attribut des „Angekränkelten“ mag tatsächlich einen Wesenszug dieser fin de siècle-Musik bloßlegen. Wer Brahms' schwerfällig melancholische Variationen, besonders des Spätwerks, über sich ergehen läßt, wird vielleicht das ‚Blendende‘ daran – im doppelten deutschen Wortsinn von ‚blind machen‘ und ‚beeindrucken‘, ‚trügen‘ – wahrnehmen können. *The Great Horn Theme went abroad, the very sound of the ruined gorgeousness of the nineteenth century, the worst of times.*<sup>63</sup> Der Selbstmord des Vaters, eines Mannes, dessen Prinzipien fest in der bürgerlichen Ideenwelt des 19. Jahrhunderts verankert sind, findet seine Objektivation in jener Musik, ihrer polyphonen Veranstaltung, die bereits am Abgrund der Tonalität wandelt. Es hat den Anschein, als nehme die Musik die Bürde des kollektiven Schadens, gegen den der Vater vergeblich rebelliert, im Namen der Idee von besserer Praxis auf sich. Brahms' wahrhaft konservative Kunst verkehrt, nach einem Wort Adornos, jene gesellschaftliche Realität in die „negative Erscheinung der Utopie“<sup>64</sup>. In den Bann geschlagen von solcherart Kunst, muß der Vater zugrunde gehen. *The Great Horn Theme*: das ‚più andante‘ aus dem Schlußsatz

<sup>59</sup> Ebd., 6.

<sup>60</sup> Ebd., 79.

<sup>61</sup> Ebd., 78.

<sup>62</sup> Percy: *Der Idiot des Südens*. Deutsch von Peter Handke, Frankfurt a. M. 1985, 120 [zit.: Percy: *Idiot*].

<sup>63</sup> Percy: *Gentleman*, 78.

<sup>64</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1981, 196. – Vgl. auch Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 1978, 59: „Bei Beethoven und vollends bei Brahms war die Einheit der motivisch-thematischen Arbeit gewonnen in einer Art von Ausgleich zwischen subjektiver Dynamik und traditioneller – ‚tonaler‘ – Sprache.“

der ersten Sinfonie könnte gemeint sein. Vieles von Brahms, vorwiegend von Motiven des Abschieds und Todes gezeichnet, ist Dokumentation einer ständigen inneren Zerreißprobe; indes die ‚falschen‘ Töne des Triumphs und der Herrlichkeit des Sieges – etwa im bombastisch orchestrierten *Triumphlied*, das Brahms nach dem gewonnenen deutsch-französischen Krieg (1871) komponierte – sind nicht zu überhören<sup>65</sup>: *The mellowness of Brahms had gone overripe, the victorious serenity of the Great Horn Theme was false, oh fake fake*. Der Suizid selber fügt dem Akkord der „falschen“ Töne sich ein.

Der von einer männlichen Leitfigur alleingelassene Sohn – die Stiefmutter, drei Tanten, eine Cousine und eine Bekannte bleiben ihm – leidet an Gedächtnisschwund, weiß, ähnlich seinem Vorgänger Jack Bolling, sein Leben nicht recht zu organisieren. Nach abgebrochenem Studium noch zu Lebzeiten des Vaters arbeitet er bis zu dessen Tod in der Anwaltsfirma der Familie. Zum Militär einberufen, wird er binnen kurzer Zeit aus gesundheitlichen Gründen wieder entlassen. Um Geld für einen Psychiater aufzutreiben zu können, läßt er sich zu einem Wartungstechniker, genauer zum „Spezialisten für Temperatur- und Luftfeuchtigkeits-Kontrolle“<sup>66</sup> ausbilden. Die Symptomatik von Wills Krankheit deutet der Erzähler in der Weise des klinisch distanziereten Berichterstatters an<sup>67</sup>: *A German physician once remarked that in the lives of people who suffer emotional illness he had noticed the presence of Lücken or gaps. As he studied the history of a particular patient he found whole sections missing, like a book with blank pages. Most of this young man's life was a gap. The summer before, he had fallen into a fugue state and wandered around northern Virginia for three weeks, where he sat sunk in thought on old battlegrounds, hardly aware of his own name*. Handke übersetzt *he had fallen into a fugue state* etwas mißverständlich mit „war er verschwunden“<sup>68</sup>: der pathogene Zustand (*state*), in den Will gerät, ‚hineinfällt‘, wird durch ein bloßes „Verschwinden“ nicht hinreichend erfaßt.

Aufschluß über Handkes Affinität zum vorliegenden Text mag ganz sicher seine Entscheidung erteilen, den Titel des Buches, *The Last Gentleman*, im Deutschen mit *Der Idiot des Südens* wiederzugeben. Im Interview mit Lüdke hat er diese ungewöhnliche Wahl zu rechtfertigen gesucht<sup>69</sup>: „Percy hat, als er an Tbc erkrankt war, angefangen zu lesen, mit Dostojewski angefangen zu lesen, und da außerdem Will Barrett, der Held dieser Geschichte, einiges mit Dostojewski, mit dem ‚Idioten‘ zu tun hat, und die Geschichte wiederum sehr viel mit dem Süden der USA, da kam mir auf einmal der Gedanke, das Buch ‚Der Idiot des Südens‘ zu nennen.“ Bei aller Schlüssigkeit der Begründung und Percys Einverständnis ist es angemessen, einer Figuration des Idio-

<sup>65</sup> Percy: *Gentleman*, 260.

<sup>66</sup> Percy: *Idiot*, 30.

<sup>67</sup> Percy: *Gentleman*, 8.

<sup>68</sup> Percy: *Idiot*, 23.

<sup>69</sup> *Ort des Schreckens* [Anm. 11]. – Der Einfluß Dostojewskis auf Percy (z. B. Psychologisierung des Romans; religiöse Fragestellungen) müßte gesondert überprüft werden.

ten in Handkes eigenen Arbeiten nachzugehen. Seit Beginn seines Schreibens bildet die Figur des Idioten eine Konstante des Werks. Geistesranke tauchen oft in Gruppen auf, denen der Protagonist begegnet. Der Handkesche Außenseiter sieht im Vorstellungsbild der Geschlossenheit jener Gruppe Entmündigter den sehnlichen Wunsch realisiert, das Selbst vergessen zu haben, in einem wie auch immer gearteten Zusammenhang aufgehoben zu sein. In *Phantasien der Wiederholung* heißt es dazu<sup>70</sup>: *Eine Gruppe von Schwachsinnigen bewegte sich, geneigten, baumelnden Kopfes und verzogenen Gesichts, durch die Stadt, und ich wollte mich dieser lebenswerten Gesellschaft anschließen, für immer.* Das bedeutet Verlust der Autonomie durch Verblödung um der sorgenfreien Gruppenzugehörigkeit willen. Freilich fungiert solches Wünschen nur im Dienst der jeweiligen ästhetischen Disposition des Handelnden; zur Not meldet dieser mit aller narzißtischen Beharrlichkeit erneut den alten Anspruch auf Selbstbehauptung an. In der Begegnung mit dem einzelnen Idioten wird nicht das Mitleid erregende Kranke, vielmehr ein belebend Anderes der Vernunft registriert, von dem die Hauptfigur zuweilen sich anstecken läßt – so in *Der Chinese des Schmerzes* und in *Nachmittag eines Schriftstellers*. Als abnormes Komplement der Gesellschaft und damit außergewöhnliches Objekt der Kontemplation bietet der einzelne Geistesranke dem Einzelgänger die Möglichkeit der Identifikation, den Anhaltspunkt imaginärer Allianz. Voraussetzung dieses geheimen Bundes ist die Einfühlung: so ausgestoßen wie du, Irrer, bin ich selbst! Vom Idioten des Südens nun, der gleich zu Beginn als *a watcher and a listener and a wanderer*<sup>71</sup> vorgestellt wird, muß sich Handke besonders angezogen fühlen. Die Prädikate des „Beobachtens, Lauschens“ und „Wanderns“<sup>72</sup> kennzeichnen sämtliche Hauptfiguren in seinen Erzählungen. Andreas Loser aus *Der Chinese des Schmerzes* z. B. wird als *Betrachter* und, seinem Namen entsprechend, als *Lauscher*<sup>73</sup> eingeführt.

Nach dem Freitod seines Vaters gerät Will Barrett in lethargisch melancholische Stimmung und droht das Gedächtnis zu verlieren<sup>74</sup>: *It was at that time that he came near joining the ranks of the town recluses who sit dreaming behind their shutters thirty or forty years while the yard goes to jungle and the bugs drone away the long summer days.* Handke übersetzt<sup>75</sup>: „Zu jener Zeit war er nahe daran, Mitglied der Stadt-Einsiedler zu werden, welche durch die Jahrzehnte versponnen hinter den Fensterläden hocken, während der Hof zum Dschungel wird und die langen Sommertage eins werden mit dem Käfergebrumm.“ Daß *ranks* von der Übersetzung ausgeklammert wird, hat mit Handkes Einstellung zu tun, die geistig Verwirrten nicht als einem sozialen Stand zugeord-

<sup>70</sup> Handke: *Phantasien*, 65.

<sup>71</sup> Percy: *Gentleman*, 6.

<sup>72</sup> Vgl. Percy: *Idiot*, 21.

<sup>73</sup> Peter Handke: *Der Chinese des Schmerzes*, Frankfurt a. M. 1983, 32.

<sup>74</sup> Percy: *Gentleman*, 12.

<sup>75</sup> Percy: *Idiot*, 29.

net zu denken, der unverhohlen das Elend ihrer ärmlichen Existenz offenbarte. Handkes ästhetisierender Blick glorifiziert die Erscheinung der Geisteskranken bei gleichzeitiger Verharmlosung ihres Krankheitsbildes und Nichtachtung der Konsequenzen einer gesellschaftlichen Ausgrenzung der Unvernunft<sup>76</sup>.

Dem aus dem Internat ins elterliche Dorf heimgekehrten Filip Kobal boten sich keine sozialen Integrationsmöglichkeiten mehr. Auch ihn zog es an die Randzone des Orts<sup>77</sup>: *Es trieb mich an jenen Randstreifen, der im Sprachgebrauch des Ortes den Namen ‚hinter den Gärten‘ hatte. Übertragen bedeutete dieser Ausdruck auch das Gebiet, das zwar bewohnt war, aber nicht mehr so recht zum Dorf gezählt wurde: wo die einzelnen, die Alleinstehenden hausten.* Dabei hegt Filip, dessen ältere Schwester an geistiger Verwirrung leidet, eine offene Sympathie für die Geistesgestörten<sup>78</sup>: *Es war, als seien die Geisteskranken oder -schwachen meine Schutzheiligen, und wenn mir einmal länger keiner von ihnen begegnet war, spürte ich dann bei dem Anblick des ersten besten einen Ruck der Kräftigung und Gesundheit.* Es scheint, als seien erst die Geistesgeschwachen der geschärften Beobachtung fähig, als seien einzig sie es, wie Filip an der Schwester feststellt, die mit der dazu nötigen Geistesgegenwart ausgestattet sind.

Nach fünf Jahren psychoanalytischer Betreuung, die besonders sein problematisches Gruppenverhalten zum Thema hatte, bricht Will die Behandlung ab und erwirbt für eine hohe Summe ein Fernrohr, dem er magische Qualitäten beimißt. Die Faszination von deutscher Wertarbeit läßt ihn, den „Beobachter“, das Gerät zu einem technischen Wunderwerk stilisieren<sup>79</sup>: *It must be admitted that although he prided himself on his scientific outlook and set great store by precision instruments like microscopes and chemical balances, he couldn't help attributing magical properties to the telescope. It had to do with its being German, with fabled German craftsmen, gnomish slowhanded old men in the Harz Mountains.* Ein Fernrohr als Prothese der Wahrnehmung soll das möglich machen, was die Psychoanalyse in fünf Jahren nicht zustande gebracht hat: Es ist dazu berufen, zum „Wesen der Dinge“<sup>80</sup> – *heart of things*<sup>81</sup> – vorzustoßen. Bei gleichbleibendem Interesse, der Erkenntnis des Wesens nämlich, ersetzt der technische Apparat den Leistungsanspruch der Theorieansätze zur Durchdringung

<sup>76</sup> Zum Thema vgl. Klaus Dörner: *Bürger und Irre – Zur Sozialgeschichte und Wissenschaftssoziologie der Psychiatrie*, Frankfurt a. M. 1984.

<sup>77</sup> Peter Handke: *Die Wiederholung*, Frankfurt a. M. 1986, 49 [zit.: Handke: *Wiederholung*].

<sup>78</sup> Ebd., 53.

<sup>79</sup> Percy: *Gentleman*, 21 f. – Wissen und Wissenschaft vorwiegend des 19. Jahrhunderts (man denke an die Philosophie des deutschen Idealismus) sind es hier, die mit dem deutschen Wesen assoziiert werden. Von einem physikalisch-chemischen Nachschlagewerk heißt es später, es sei *as stubby and thick as a German handbook*. *Hefing it, you felt like a German: a whole body of knowledge, a Wissenschaft, here in your hand, a good chunky volume.* (Percy: *Gentleman*, 157.)

<sup>80</sup> Percy: *Idiot*, 43.

<sup>81</sup> Percy: *Gentleman*, 22.

der menschlichen Seele. Die hervorragende Konstruktion des Fernrohrs erteilt der reinen Visualisierung der Erkenntnis die Absolution. Percy spielt mit dieser idealistischen Vorstellung, als Techniker mit Therapieerfahrung das Leben gegen alle Unwägbarkeiten arithmetisch in den Griff zu bekommen. Wills eigentliche Suche setzt ein, als er an einem schönen Sommertag im Central Park eine junge Frau durch sein Qualitätsfernrohr in Augenschein nimmt und sich in sie verliebt zu haben glaubt, *at first sight and at a distance of two thousand feet*<sup>82</sup>. Durch die Bekanntschaft mit der Familie Vaught beginnt für Will, was man mit Handkes Worten seine „langsame Heimkehr“ in den Süden nennen könnte. Noch bevor er allerdings nach Ithaca – merkwürdige Anspielung auf Odysseus' Heimatort?! – im Mississippi-Delta zurückgelangt, hat er unterwegs in Carolina ein „déjà-vu“-Erlebnis<sup>83</sup>: *He was home. Even though he was hundreds of miles from home and had never been here and it was not even the same here – he was home*. In der Erzählung *Die Wiederholung*, an der Handke parallel zur Übersetzung von Percys Roman arbeitete, widerfährt Filip Kobal Vergleichbares. Er, der nach Slowenien, dem Land seiner Herkunft, aufgebrochen war und sich in einem Gasthof in Bohinska Bistrica einquartiert hat, bekennt<sup>84</sup>: *Mir war gleich im ersten Moment, als hätte ich das alles schon einmal gesehen, oder mehr: als kehrte ich hierher zurück, nicht in ein früheres Leben, sondern in ein geabntes, wie es mir zugleich wirklicher, oder handgreiflicher, nicht denkbar war*. Während in Percys Original über die Vertrautheit der Umgebung verlautet<sup>85</sup>: *It was familiar and droll and somehow small and curious like an old house revisited*, gibt Handkes Übersetzung wieder<sup>86</sup>: „vertraut, drollig und eigentümlich klein, wie ein Haus aus der Kindheit.“ Daß sich ihm hier ein altes Haus in das Haus der Kindheit verwandelt, mag als direkte Übertragung der eigenen poetischen Koordination auf die Übersetzung gewertet werden. Während von Filip Kobal das ‚déjà-vu‘ eindeutig als verheißungsvolle, die Kindheitsphantasien bejahende Täuschung erlebt wird, ist es bei Will Barrett häufig an ein furchterregendes Depersonalisationsempfinden gebunden, das zur Amnesie führen kann. Der möglichen schizoiden Verhaltensform steht die phantasmatische gegenüber.

Bei Wills Ankunft wird das Delta gesehen als *the ultimate alluvial floor, the black teeming Urplain*<sup>87</sup>. Handke übersetzt mit „Urstromebene“<sup>88</sup> und kann mit dieser Wendung an individuelle Landschaftsprospekte im eigenen Werk anknüpfen. Dabei scheint es, als könnte aus jedem beliebigen Landstrich, wenn er einmal Gegenstand einer intellektuellen Anschauung geworden ist,

<sup>82</sup> Ebd., 4.

<sup>83</sup> Ebd., 126.

<sup>84</sup> Handke: *Wiederholung*, 151.

<sup>85</sup> Percy: *Gentleman*, 126.

<sup>86</sup> Percy: *Idiot*, 188.

<sup>87</sup> Percy: *Gentleman*, 239.

<sup>88</sup> Percy: *Idiot*, 346.

etwas Urzeitliches herausgelesen werden, ein topophiler Zusammenhang, in dem das schauende Subjekt sich geborgen fühlt<sup>89</sup> – sei dies in der *Stromebene* Alaskas, dem *Ur-Karst* Sloweniens, dem *Urstromtal* Berlins oder dem *Urstein* bei Salzburg.<sup>90</sup>

*Der Idiot des Südens* ist, nach mehreren Übertragungen aus dem Französischen und Slowenischen, Handkes zehnte Übersetzungsarbeit, und man spürt die gewachsene Sicherheit im stilistischen Umgang mit der Vorlage. *The Last Gentleman* ist, anders als *The Moviegoer*, vollständig und mit Sinn fürs Detail von Handke übertragen worden, freilich nicht ohne dem Text eine eigene poetische Prägung zu verleihen. Indes eine kleine Unachtsamkeit des Übersetzers betrifft die Stelle aus Sutters Notizheft, wo dieser über Immanenz und Transzendenz des menschlichen Daseins reflektiert. Er schreibt dort<sup>91</sup>: *Yes, Barrett has caught a whiff of the transcendent trap and has got the wind up*. Bei Handke lautet der Satz<sup>92</sup>: „Ja, Barrett hat Witterung aufgenommen von der Transzendenzfalle.“ Richtig müßte es ‚Transzendenzfalle‘ heißen; ergänzend zu Handkes Version könnte *has got the wind up* vielleicht noch am besten mit ‚hat sich hineingesteigert‘ übertragen werden. Daß Will sich in dieses Problem hineinsteigert, geht ohne weiteres aus dem Kontext der Notate Sutters hervor. Auf eine Übertragung des Zusatzes kann hier deshalb verzichtet werden.

\* \* \*

Einmal, als der Jüngere den Älteren traf – der Ort der Begegnung ist nicht bekannt geworden –, sprachen sie auch über Kampferbeeren, die unter Fußsohlen zerplatzen. Der Geruch nach Liguster und das knackende Geräusch der Beeren unter den Füßen waren es gewesen, die dem Älteren eine glückselige Erinnerung an einen Kinoabend von damals, vor vierundzwanzig Jahren, bescherten. *The Ox-Bow Incident* von William Wellman sei an jenem Abend gezeigt worden, ein psychologischer Western ohne die genreüblichen Landschaftsaufnahmen oder Actionszenen – ob er Western möge? Der andere bejaht und nennt Filme von John Ford, *Red River* von Howard Hawks; auch *Ride the High Country* von Sam Peckinpah habe ihn sehr beeindruckt. Entscheidend für die Erinnerung sei aber nicht der Film, erwidert gleich der Ältere, sondern die Kampferbeeren an jenem Abend seien ausschlaggebend gewesen, auch das schon zehn Jahre her jetzt. Der andere nickt nur. Beide

<sup>89</sup> Topophilie nennt Bachelard seine Poetik einer Erforschung der „images de l'espace heureux“ (vgl. Gaston Bachelard: *La poétique de l'espace*, Paris 1974).

<sup>90</sup> Vgl. Peter Handke: *Langsame Heimkehr*, Frankfurt a. M. 1984, 10; ders.: *Die Wiederholung*, 269; ders.: *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt a. M. 1984, 74; ders.: *Der Chinese des Schmerzes*, 10.

<sup>91</sup> Percy: *Gentleman*, 278.

<sup>92</sup> Percy: *Idiot*, 402.

gehen eine Weile schweigend nebeneinander her. Dann hebt der Jüngere langsam den Kopf, den Blick nach vorn gerichtet. Ja, beginnt er, auch für ihn seien es die Kampferbeeren gewesen, die etwas in ihm ausgelöst hätten. Er selbst, fährt er fort, habe sich beim Lesen dieser Seiten im Buch des anderen eigener Baumerlebnisse vergewissert. In seinem Buch über einen provenzalischen Berg, der oft als Motiv eines Malers der letzten Jahrhundertwende gedient hat, parallel zu seiner ersten Übersetzungsarbeit, habe er von der Erinnerung an einen Maulbeerbaum und dessen leuchtend roten Früchten geschrieben. Vor zehn Jahren hätten ihm die Farbsprengsel der Früchte im Sand eines dämmernden Seitenwegs die Lebensfreude signalisiert, das Recht zu schreiben, die Lust an der erzählenden Überlieferung geschürt. Gleich einer Eingebung sei es ihm vorgekommen. – Wie er sicher wisse, sei eine Baumfrucht, dazu noch rot, von starker Symbolkraft des Lebens und seiner Werke für die Alten gewesen. Bei Kampferfrüchten falle ihm sofort deren heilende Wirkung für Herz und Atemwege ein. Er, als Mediziner, habe doch daran auch bestimmt denken müssen!? ... Jetzt, da der Jüngere seine Rede aussetzt, schaut der Ältere, scheinbar gedankenversunken, vom Boden auf, als wollte er im nächsten Moment etwas sagen.