

FABJAN HAFNER

Zwischen Herkunft und Ankunft

Peter Handke übersetzt

Erstpublikation in: Kastberger, Klaus (Hg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift (= Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek, Band 16). Wien: Zsolnay 2009, S. 73-86.

Handkeonline seit 18.4.2012

Vorlage: Scan des Erstdrucks

Empfohlene Zitierweise:

Fabjan Hafner: Zwischen Herkunft und Ankunft. Handkeonline (18.4.2012)

URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/hafner-2009.pdf>

Impressum:

Forschungsplattform Peter Handke

c/o PD Dr. Klaus Kastberger

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Josefsplatz 1, 1015 Wien

handkeonline@onb.ac.at

Zwischen Herkunft und Ankunft

Peter Handke übersetzt

Von Fabjan Hafner

»Nicht mich übersetze, übersetz dich.«

(Waterhouse 1990, 13)

Das Übersetzen von Literatur ist, ob als Mittel der ästhetischen Orientierung oder als schlichtes Zubrot, auch unter Autorinnen und Autoren im gesamten deutschsprachigen Raum – selbst unter den ersten Namen, vom Dichturfürsten Goethe bis zur Nobelpreisträgerin Jelinek, vom polyglotten Jahrhundertdichter Celan bis zur empfindsamen Denkerin Bachmann – seit je eine wohlgeleitete Übung. So war es nicht verwunderlich oder gar sensationell, dass auch Peter Handke sich im Jahr 1980 dem Übersetzen zuwandte und bis 2003 nicht weniger als 27 Werke – Prosa, Dramen und Lyrik – aus dem Altgriechischen, Englischen, Französischen und Slowenischen ins Deutsche übersetzt hat. Zu Beginn dieser Tätigkeit hatte Handke gerade einen poetologischen Neuanfang mit dem Roman *Langsame Heimkehr* (1979) hinter sich, dem eine durch eine gesundheitliche Krise bedingte längere Publikationspause vorangegangen war. Wie oft zuvor und danach hatte er den bereits in Buchform publizierten Worten die entsprechende Tat folgen lassen und war, nachdem er das Land 1967 verlassen und mehrere Jahre in Deutschland und Frankreich verbracht hatte, wieder nach Österreich zurückgekehrt. Als alleinerziehender Vater wollte er seine Tochter Amina ein österreichisches Gymnasium absolvieren lassen. Dazu hatte er sich bei Hans Widrich, der wie Handke aus Griffen im zweisprachigen Südkärnten stammt und wie er das Marianum Tanzenberg besucht hat, auf dem Salzburger Mönchsberg einquartiert.

Die folgenden acht Jahre sollten durch eine intensive Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft, durch die Fortführung der Tetralogie *Langsame Heimkehr* – fokussiert auf die Themen Religion und Faschismus in *Der Chinesische Schmerz* – und dem mit etlichen autobiografischen Bezügen durchwirkten Roman *Die Wiederholung* als Höhepunkt und vorläufigem Abschluss, in eine sprachliche Spurensuche münden, die weit hinter die eigenen bewussten Anfänge ins Vor- und An-

derssprachliche (bei Peter Handke figuriert durch das Slowenische) zurückreichen. Hatte er sich in den Sechziger- und Siebzigerjahren an Modellen und Genres abgearbeitet, so wandte er sich, durch seine vielfältige Übersetzungsarbeit vorbereitet und in ihr bereits angelegt, der Beschäftigung mit dem Anderen als notwendigem Kontrast für die Verdeutlichung des Eigenen zu. Die Notwendigkeit der Erfüllung väterlicher Pflichten mag die Hinwendung zum Übersetzen gefördert haben. Dass Handke die intensivste Übersetzerzeit gerade in seinem Herkunftsland Österreich verbrachte, in dem er weder vorher noch nachher heimisch oder gar sesshaft werden konnte, scheint nicht frei von Ironie: Es hat beinahe den Anschein, als hätte er sich auf dem Umweg der Übersetzung ein überlebensnotwendiges Quantum Fremdheit und damit auch Freiheit als Voraussetzung für sein eigenes Schreiben geschaffen. Die Begegnung mit dem erst zu definierenden Eigenen erweist sich, durch das Ferne und Fremde hilfreich gespiegelt und kontrastiert, als besonders eindrücklich. Der vertraute Umgang mit mehreren Sprachen schürt Zweifel an der Verlässlichkeit der eigenen Sprache beziehungsweise der Sprache an sich, führt daher zu einem vertieften Bewusstsein von ihrer Gemachtheit und in der Folge zur Schärfung der Weltwahrnehmung überhaupt. Als Sohn einer Slowenin und eines Deutschen findet der Österreicher Handke im Spiegel der vier Sprachen, aus denen er übersetzt – facettiert durch deren jeweilige Eigenart und seinen spezifischen Zugang –, zu einem neuen, dauerhaften Sprach- und Weltvertrauen. So erweist sich der Umweg über das immer erst forschend zu spezifizierende Andere als die für Handke (vielleicht einzige) gangbare Route zu einem Ziel, das für ihn auf geradem Weg nicht zu erreichen ist.

Obwohl oder gerade weil, wie sich bald zeigen sollte, Peter Handke das Französische und das Altgriechische weit besser beherrschte als das Englische und das Slowenische, wandte er sich als Übersetzer zunächst, wohl aus der von ihm oft bekundeten Freude am allmählichen Entziffern, zuerst den beiden letzteren Sprachen zu. Seine behutsame, zögerliche Annäherung und Anverwandlung der Ausgangstexte fand ihren Niederschlag in einer verdeutlichend-verfremdenden Übersetzungsstrategie, die gerade das Fremde und Andere der Vorlagen akzentuierte. Im Fall der Welt-Sprache des Englischen, deren ungefähre Kenntnis sich unter einigermaßen gebildeten Europäern jedermann anmaßt, waren es scheinbare Interferenzen, für die Handke, der sich dadurch offenbar in seinem dekonstruierenden Zugang nur bestätigt und zu keinerlei dementierendem Kommentar genötigt sah, von den Feuilletons vielfach mit Häme bedacht wurde. Beim Slowenischen, von dem es in Österreich, zumal in Kärnten, lange hieß, es gehöre zum guten Ton, es

nicht zu beherrschen, betonte Handke dessen grammatische Besonderheiten (den Numerus Dual zwischen Ein- und Mehrzahl, den er später bei den Lausitzer Sorben und den Arabern wiederfinden sollte und auch im Althochdeutschen hätte entdecken können; das Fehlen von Mit- und Vorvergangenheit, das zu einer Generalisierung des Perfekts führt und zur Ausprägung eines Systems sogenannter Aktionsarten, die dem deutschsprachigen Leser am ehesten aus der Lyrik Paul Celans vertraut sein dürften) und erlaubte sich, ihrer eigenwilligen Bildhaftigkeit wegen, Redewendungen nicht sinngemäß, sondern wortwörtlich zu übertragen. Nachdem die slowenische Literatur, trotz der Bemühungen etwa des Kärntner Heimatdichters Josef Friedrich Perkonig in den unmittelbaren Nachkriegsjahren (in seinem Fall wohl der Versuch einer Wiedergutmachung seines ausgeprägten politischen Engagements in der Nazizeit), im deutschsprachigen Raum so gut wie unbekannt geblieben war, wurde vor allem die völker- oder zumindest volksgruppenversöhnende Pioniertat Handkes als solche wahrgenommen. Die einzige Würdigung der spezifischen Übersetzungsleistungen Handkes wurde von einem weiteren Tanzenberger, dem Grazer Translatologen Erich Prunč, einem Kärntner Slowenen, zwar mustergültig geleistet (vgl. Prunč 1991 und 2001), jedoch bisher über Übersetzerfachkreise hinaus nicht weiter zur Kenntnis genommen. Wichtig und wesentlich erscheint der von Prunč erbrachte Nachweis, dass Handke auch dann planvoll und gezielt vorgeht, selbst wenn er zweckdienliche Hinweise unterlässt.

Als Vorwegnahme der Hinwendung zum Übersetzen darf demgemäß auch die Tatsache angesehen werden, dass die Titelfigur der letzten Buchpublikation vor Handkes Schreib- und Lebenskrise – *Die linkshändige Frau* – Übersetzerin ist. Bezeichnenderweise sind es immer wieder Frauen – von denen es, wie gerade unlängst im dramatischen Monolog *Bis daß der Tag uns scheidet*, heißt, sie sprächen »in einer Sprache, welche nicht die deine war« (BT 9) –, die besonders prädestiniert zum Vermitteln und Übertragen erscheinen. Weitere Beispiele sind die implizit frankophonen Lucie und Lionella aus *Lucie im Wald mit den Dingsda* und die arabisch-sorbische Protagonistin aus *Der Bildverlust*. Handke lässt sie genauso sprachmächtig zu Wort kommen wie schon posthum die eigene Mutter in *Wunschloses Unglück* oder in der ihr zugemessenen Kürze besonders eindrücklichen »wilden Frau« im *Untertagblues* – und leiht dadurch bewusst und nachdrücklich dem und den Anderen seine Stimme. In Gender-Zeiten wird man auch diese Übersetzungsleistung im übertragenen Sinn hervorheben und würdigen dürfen.

Zielstrebig seinen poetologischen Bedürfnissen folgend und unbeirrt von kommerziellen Erwägungen hat Handke sich durch die Wahl seiner Ausgangstexte ein

Netz von Bezügen und Beziehungen geschaffen, das als Freiraum auch eine Probebühne für das eigene Schreiben war, Sicherheit vermittelte und vielerlei Anknüpfungspunkte bot: »Von derartigem Übersetzen, das fast immer meine Wahl war und mit dem ich nie jemand anderem eine Arbeit wegnahm, habe ich mich in der Regel geschützt gefühlt – als hätte ich so etwas wie einen Schutzmantel an.« (LS 98) Den seither oft zitierten Stoßseufzer voll echtem Pathos – »Am Schreibtisch sterben, das möchte ich erst, seit ich Übersetzer bin.« (NS_a 82) –, der den Zenit seiner Übersetzungsbegeisterung markiert, legt er, diesen dadurch auch schon wieder relativierend, dem Protagonisten seiner Erzählung *Nachmittag eines Schriftstellers* in den Mund.

Bestärkt vom zumeist amerikanisch getönten Englisch der Songs und Filme (für Handke prototypisch verkörpert durch zwei irischstämmige Künstler, den Sänger Van Morrison und den Filmregisseur John Ford), vom Altgriechischen der antiken Klassiker der Bühne und der Geschichtsschreibung, vom verschütteten und neuerlich freigelegten »vorersten« Slowenischen und vom durch den dauerhaftesten Wohnsitz, den er je hatte, zugewachsenen und zum zweiten Wesen gewordenen Französischen, macht sich Peter Handke wieder und wieder mit dem Deutschen auf, um die Sagbarkeit der Welt und des Seins in ihr aufrechtzuerhalten und ein um das andere Mal kühn und unbeirrbar zu erweitern. Der erste Schritt zur neuerlichen Selbsterfindung ist die Verdeutschung eines Romans des prononciert katholischen amerikanischen Schriftstellers Walker Percy, dessen Titel *The Moviegoer* Handke, wie es wohl nahegelegen hätte, weder durch das umschreibende »Kinobesucher« noch durch das lexikalisierte »Kinogänger«, sondern durch den Neologismus *Kinogehrer* wiedergibt. Dadurch steuert er die Aufmerksamkeit der Leser noch vor Beginn der eigentlichen Lektüre und vermittelt seinen Ansatz einer wort- und sogar silbengenauen dekonstruierenden Wiedergabe des Sprachmaterials, das die Hervorhebung der Materialität und Individualität der jeweiligen Ausgangssprache zum erklärten Ziel hat. Übersetzungen wie »Werk der Einbildung« (Percy/Handke 1980, 9) für »work of the imagination« (Percy 1998, o. S.), »Jeder Charakter« für »Every character« (Percy 1998, o. S.) oder »eines ihrer seriösen Gespräche« (Percy/Handke 1980, 11) für »one of her serious talks« (Percy 1998, 3) zeugen daher nicht von Unkenntnis oder Willkür, sondern erweisen sich als wohlüberlegte, reflektierte, bewusst verfremdende Setzungen, als wohlüberlegter Verzicht auf sich aufdrängende Entsprechungen zugunsten eines »augenöffnenden« Zugangs.

Noch verzwickter ist die Situation im Fall des Titels des zweiten Percy-Romans. Zunächst erwog Handke eine wortgetreue Übertragung: »(The Last Gentleman von Walker Percy; »Der letzte Edelmann«?)« (AF 115), die er zugunsten von *Der*

Idiot des Südens verwarf. Was nach einem umdeutenden und eigenmächtig Akzente verschiebenden Eingriff aussieht, stellt sich bei genauerem Hinsehen als auf genauer Recherche und Literaturkenntnis beruhende verdeutlichende Verständnisbrücke heraus. Percys Edelman ist nämlich in der Tat ein verspäteter Doppel- oder Wiedergänger eines Adelligen, nämlich der des Fürsten Myschkin aus Dostojewskijs *Der Idiot*, versetzt in die amerikanischen Südstaaten. Diese An- oder Einsicht stammt indes nicht vom Übersetzer, sondern vom Verfasser selbst. Percys lebenslanger Freund, der Historiker und Romancier Shelby Foote, berichtet: »Walker and I were talking about *The Last Gentleman* and he said to me: ›Shelby, it's *The Idiot*, that's what I've written.« (Robert Coles 1997, XVI) Hinzu mag kommen, dass Handke sich selbst als »geistigen Einzelgänger« – so eine mögliche Übersetzung von »Idiot« – oder, gemäß Wikipedia, als »Mensch, der Privates nicht von Öffentlichem trennte (wie Handwerker und Händler), oder aber jemand, dem das Politische untersagt war (wie Frauen und Sklaven)«, sah, und, selbst aus Österreichs südlichem Bundesland Kärnten, dem äußersten deutschsprachigen Süden, stammend, sich im Titel ironisch verkappt wiedergefunden haben mag. Die Vertrautheit mit Dostojewskij bestand jedenfalls seit Jahrzehnten; Handke hatte bereits zur Zeit seiner Grazer Anfänge *Schuld und Sühne* für das Landesstudio Steiermark als Rundfunkroman bearbeitet und dabei von allem metaphysischen Beiwerk befreit, was dem Werk, das inzwischen auf Deutsch unter dem wortgetreuer übersetzten Titel *Verbrechen und Strafe* etabliert ist, auch viel eher gerecht wird. (Eine noch morphologischere Übertragung, wie sie vielleicht vom ehemaligen Studenten der Rechtswissenschaften Peter Handke stammen könnte, lautete übrigens noch nüchterner und juristischer *Übertretung und Bestrafung*). Schon damals bezweckte die kreative Intervention eine verdeutlichende Korrektur.

Der Ehrgeiz, ein genaueres Hinsehen durch bloß andeutende oder anspielende Hinweise auszulösen, ohne dieses weiter zu lenken, bestimmt bereits die übersetzerischen Anfänge Handkes. So wurde der französische Autor Emmanuel Bove, recte Emmanuel Bobovnikoff und slawisch-jüdischer Abstammung, durch Handke nicht nur erstmals im deutschen Sprachraum wahrgenommen, sondern erlebte auch in seinem angestammten französischen eine veritable Renaissance. Boves *Meine Freunde* ist wohl jene Übersetzung Peter Handkes, in der am wenigsten von seinem Personalstil durchscheint. Das ist keineswegs einem Zufall zuzuschreiben; Handke weiß den Eigenanteil sehr wohl je nach den spezifischen Erfordernissen des zu übertragenden Textes zu dosieren. Und es liegt nicht allein am vergleichsweise vertrauteren Französischen, wie Handkes Char-Übertragungen

zeigen, in denen er, ähnlich wie bei Percy, dem Naheliegenden auswich und das Geheimnisvolle der Gedichte eher durch Verschleierung zu bewahren als durch Verdeutlichung zu lüften trachtete. Auf eine Besonderheit sei dennoch hingewiesen: In *Meine Freunde* ist schon auf der ersten Seite von »Plafond« und »Trottoir« (Bove/ Handke 1981, 7) die Rede; diese Austriazismen hätte kein Lektor (auch kein österreichischer) einem Nur-Übersetzer durchgehen lassen oder nachgesehen. Bei Handke gewinnt, was oberflächlich als Interferenz erscheint, unversehens die Qualität einer Durchlässigmachung der Sprachgrenze. Schon Emmanuel Bove, durch seine Abkunft zum Außenseiter prädestiniert, stand für jene, die nicht in der eigenen, angestammten Vorfahren-Sprache schreiben – wie Handke selbst. Später übersetzte Peter Handke, diesem Phänomen weiter nachspürend, aus dem Französischen die Gedichte des griechischen Lyrikers Anis und dessen Briefwechsel mit dem syrisch-libanesischen Lyriker Adonis, der nach allgemeiner Übereinkunft als der bedeutendste arabische Dichter der Gegenwart gilt und dessen Rang nicht zuletzt daher rührt, dass er durch den Rückgriff auf klassische arabische Dichter, die keinerlei Tabus kannten und gegenüber der Religion kritisch eingestellt waren, versucht, diese Tradition der Offenheit neu zu beleben.

Eine seltene Form von gegenseitiger Ergänzung, als Zeichen reziproker Anerkennung und Wertschätzung, stellen die Übertragungen der Werke der beiden französischen Handke-Übersetzer Bruno Bayen und Georges-Arthur Goldschmidt durch Peter Handke dar, für die im besonderem Maß gelten muss, dass Autor und Übersetzer die Übersetzungen »immer wieder als ein zusätzliches, gemeinsames Buch erlebten, worin die Möglichkeit und Unmöglichkeit des Übersetzens von einer Sprache in die andere, und schließlich das freche Für-möglich-Erklären auch der Unmöglichkeiten, sich miteinander verbanden«. (LS 97) Goldschmidt musste als Jude Deutschland verlassen und in Frankreich heimisch werden; später, vielleicht auch gerade durch Handkes Übersetzungen, wurde es ihm sogar möglich, wieder unmittelbar auf Deutsch Literatur zu verfassen. Nie war er in seiner Sprachskepsis so weit gegangen wie Paul Celan in seiner Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker in Paris 1961: »An eine Zweisprachigkeit in der Dichtung glaube ich nicht. [...] Dichtung, das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache« (Celan 1988, 30), wobei mit zu bedenken ist, dass Celan aus sieben Sprachen Lyrik ins Deutsche übersetzt hat und nur beim Portugiesischen und Hebräischen auf Unterstützung zurückgreifen musste (und in seiner Bukarester Zeit sogar Lermontows Roman *Ein Held unserer Zeit* und zwei Čechov-Dramen aus dem Russischen ins Rumänische übersetzt hatte). Durch seine späte Rückkehr zur

Muttersprache gibt Goldschmidt Celan zunächst scheinbar recht und setzt sich doch gerade durch gelebte kreative Zweisprachigkeit (wie Samuel Beckett und neuerdings auch Peter Handke) souverän über Celans Unglaubensbekenntnis hinweg.

Kein Geringerer als derselbe Paul Celan war es, der *Hypnos – Aufzeichnungen aus dem Maquis* (vgl. Char 1990) von René Char übersetzt hat, welcher – wie auch Samuel Beckett – aktiv in der Résistance tätig war, ohne deshalb je zum Agitator zu werden. Handke wird die Übersetzung seiner Auswahl aus Chars später Lyrik *Le Nu perdu* (*Das verlorene Nackte*) mit *Rückkehr stromauf* (Char/Handke 1984) betiteln, was deutlich ad fontes verweist, auf alle jene Quellen, deren Entdeckung und Erforschung sich Handke in den Achtzigerjahren zuwendet.

Von René Char wird sich Handke später auch den Titel seiner Klagenfurter Ehrendoktorrede *Wut und Geheimnis* borgen und Char als Inbegriff des dichtenden Tatmenschen oder Täters des Wortes (ganz im Sinne des der *Niemandsbucht* vorgestellten Bibel-Wortes Jak 1,22), der Poesie und Politik zu verbinden und zu versöhnen vermag, als realistisches Idealbild zeichnen. Mit dem Wissen um dieses Vorbild wird auch diese durchaus selbstkritische Äußerung »Vielleicht haben wir [Schriftsteller] uns zu viel eingemischt und manchmal zu wenig verantwortlich eingemischt, als dass die Öffentlichkeit uns sozusagen noch glauben kann« (Handke/Gasser 2008) zu lesen sein, da Handke sicher nicht entgangen ist, dass er in jüngerer Zeit oft stärker als öffentliche Person denn als der Verfasser von literarischen Werken wahrgenommen wird. Wie Dichtung und Parteinahme (etwa durch die Taten widerständiger Partisanen – abgeleitet von italienisch »partigiano«, der Parteiläufer) sehr wohl vereinbar sein können, zeigt gerade das Oeuvre René Chars besonders mustergültig. Die Übersetzung des Ausrufs »ô sabotage!« (Char/Handke 1984, 178) durch »o Hemmschuhwerk« (Char/Handke 1984, 179) belegt auf kleinstem Raum beispielhaft Peter Handkes geballtes historisches und etymologisches Wissen, hier als verknappter Verweis auf die streikenden Fabrikarbeiter des 19. Jahrhunderts, die, indem sie ihre Holzschuhe (französisch »sabots«) ins Getriebe warfen, die Maschinen blockierten und dadurch zum Stillstand brachten.

Als Partisan (für die Mehrzahl der Deutsch-Kärntner Landsleute Handkes bis heute kein positiv konnotierter Begriff) und für so manchen von ihnen sogar als Saboteur an einem nur behaupteten friedlichen Zusammenleben der beiden Volksgruppen im zweisprachigen Gebiet Südkärntens erschien Handke gerade durch seine Übersetzungen aus dem Slowenischen, die von vielen zunächst scheel als fragwürdige Grenzüberschreitung betrachtet wurden, um erst nach und nach als Brückenschlag zu einem auf genauerer gegenseitiger Kenntnis und Wertschät-

zung beruhenden Mit- und nicht nur Nebeneinander wahrgenommen und akzeptiert werden zu können. Für viele Südkärntner und so auch für Handke tut sich vor ihrer Haustür ein weiter Raum auf: »und dann gibt es den Fluß, die Drau, ungefähr zehn Kilometer weiter weg. Aber der fließt ganz tief in den Tropen, man sieht ihn kaum, alles ist unheimlich dort, alles hat in der Einbildung und Wirklichkeit mit Krieg zu tun, weil Jugoslawien ganz nah ist.« (Handke/Hamm 2006, 13) Die Reize und die Möglichkeiten, die diese Weite barg und birgt, konnte selbst Handke erst nach und nach entdecken. Selbst er, gerade weil er aus einem gemischtsprachigen Elternhaus stammte, war gegen die gängigen Vorbehalte und Vorurteile alles andere als gefeiert:

Denn das Slowenische mußten wir nach dem Krieg in dem Dorf, wo ich in Kärnten aufgewachsen bin, erst lernen. Das war ein Pflichtfach. Und die meisten von uns waren dagegen, das lernen zu müssen, auch wenn sie es zu Hause gehört haben in einer Variante des slowenischen Dialekts von Kärnten, in der auch viele deutsche Worte oder Wörter vorkamen. Und so gehörte auch ich, nicht so extrem wie die meisten Kinder, aber doch zu denen, die es abgelehnt haben, das Slowenische lernen zu müssen. (Handke/Hamm 2006, 121)

Wie beschwichtigend oder berichtend folgt im Interview der Nachsatz: »Ich habe dann im Internat doch noch freiwillig Slowenischkurse besucht, eine Zeit lang.« (Ebd., 122) Dennoch fühlte sich der auch damals schon einzelgängerisch individuelle Peter Handke im Internat »fast abgestoßen von den slowenischen Mitschülern, die immer Gruppen bildeten und unter sich blieben. Es waren sehr viele Slowenen, denn die Slowenen waren im großen und ganzen der ärmere Bevölkerungsanteil in Kärnten, und ins Internat zu gehen war die einzige Möglichkeit für sie überhaupt zur Schule zu gehen.« (Ebd., 121f.) Die Slowenen verkörperten die soziale und nationale Deklassierung, der man durch die höhere Bildung zu entkommen hoffte, und waren deshalb in Schule und Heim isoliert. Aus dieser Isolation konnte die Literatur der im Laufe eines Jahrhunderts von fast hunderttausend Angehörigen auf nur gut zehntausend geschrumpften Volksgruppe aus eigener Kraft nicht ausbrechen; dazu brauchte sie einen prominenten Fürsprecher, den sie in Peter Handke fand: »Die zweite Übersetzung war dann eine Art Pioniertat von mir, weil ich zum ersten Mal das Buch eines Kärntner Slowenen in die deutsche Sprache gebracht habe, den Roman *Der Zögling Tjaž* meines Internatsmitschülers Florjan Lipuš.« (Ebd., 159) Die Sprache allein bot Peter Handke, der

sich lernend und forschend auf die Fährte seiner Vorfahren begab, nicht Anreiz genug, es musste auch die Literatur hinzutreten:

Als ich Slowenisch lernte, habe ich gedacht, es sei traurig, nur nach Grammatik und Zeitung und so weiter eine andere Sprache richtig zu lernen. Deshalb habe ich mich erkundigt: Gibt's denn kein episches Buch bei euch Slowenen? Da wurde mir eben beigebracht, daß es Lipuš' *Zögling* gab, und anhand dieses Buches habe ich mich dann durchgeschlagen durch die slowenische Sprache. Und das war eine furchtbare und zugleich gewaltig schöne Arbeit. (Handke/Hamm 2006, 159)

Für Handke war der erste und einzige Roman, den die Kärntner slowenische Literatur bis 1980 hervorbrachte, in so mancher Hinsicht ein Glücksfall. Florjan Lipuš, Jahrgang 1937, gehört nicht nur derselben Generation an, er stammt wie Handke aus dem südöstlichen Unterkärnten, besuchte wie er das Marianum Tanzenberg und hatte traumatische Erinnerungen an den Verlust seiner Mutter, die im KZ Ravensbrück ermordet wurde – was für Handke vielfältige Zugänge eröffnete. Die »Zugkraft des epischen Gedichts von Zögling Tjaž« (LS 106) erzeugte ein wohliges Gefühl von Vertrautheit, von Ankunft, vielleicht sogar Heimkommen: »Und als ich die ersten Sätze des Romans *Der Zögling Tjaž* des kärntner-slowenischen Epikers Florjan Lipuš las, war ich auch tatsächlich zuhause, so wie ich in der Literatur meines Heimatstaates noch keinmal zuhause gewesen war.« (LS 132) Dieses Zuhausegefühl, das er mit anderen teilen wollte, wird es auch gewesen sein, das Handke dazu bewogen hat, durch eine kulturelle Tat auch ein politisches Zeichen für die Verständigung im Lande, aber auch über die in ganz Kärnten so greifbar nahe Staatsgrenze hinweg zu setzen:

Eine eindeutige politische Aktion habe ich in meinem Leben in meinem Bewußtsein nur einmal erlebt, als ich den Roman des Kärntner slowenischen Schriftstellers Florjan Lipuš ins Deutsche übertragen habe. Das war eine der ganz wenigen Situationen in meinem Leben, wo ich gedacht habe, das ist jetzt eine eindeutig politische Handlung – der Entschluß, das zu übersetzen. (Handke/Neureiter 1982)

Diese Übersetzung erwies sich als Initialzündung, die in den 1980er Jahren zu einer Hochblüte der Kärntner slowenischen Literatur, sowohl was die neu entstehenden

Texte als auch ihre Rezeption im deutschsprachigen Raum betraf, führte, der Vergleichbares weder vorausgegangen war noch folgen sollte. Das Slowenische war in Peter Handke lange verschüttet gewesen; seine neuerliche Hinwendung zu dieser Sprache – in Kärnten und Österreich unvermeidlicherweise ein Politikum und durch diesen Ruch belastet und erschwert – ist umso erstaunlicher, zumal sie, auch nach anderthalb Jahrzehnten der Abwesenheit, keineswegs auf der Hand lag und in dieser Ernsthaftigkeit, Ausdauer und Intensität ohne Vorbild war und bedauerlicherweise auch keine Nachahmer gefunden hat. blieb das persönliche Verhältnis Peter Handkes zu Florjan Lipuš auch nach dem Erscheinen des *Tjaž* freundlich distanziert, so entwickelte sich im Fall von Gustav Januš eine Lebensfreundschaft, die auch in vier übersetzten Gedichtbänden (von keinem anderen Autor hat Handke so viele Bücher übertragen) ihren auch nach außen hin sichtbaren Niederschlag gefunden hat. Handke schätzt die Situation und die Chancen einer marginalisierten Literatur nur allzu realistisch ein, wenn er von seinem »anderen slowenischen Internatsfreund« meint: Dessen Gedichte wären wahrscheinlich nie auf deutsch erschienen [...].« (Handke/Hamm 2006, 161) Januš ist dank Handke nach wie vor der im deutschen Sprachraum am meisten gelesene und besprochene slowenische Lyriker; kein Kollege aus Slowenien wurde und wird in ähnlicher Weise wahrgenommen, die längst verstorbenen Klassiker der slowenischen Literatur miteingeschlossen. So trifft zumindest für das Paralleluniversum der Literatur sehr wohl zu, was Peter Handke nicht ganz frei von Ironie anmerkt: »So ist auch Gustav Januš da und dort, bei diesem und jenem Leser weltberühmt.« (Ebd., 161)

Autoren aus Slowenien selbst hat Handke nicht übersetzt, ebenso wenig wie Bosnier, Kroaten oder Serben. Überhaupt scheint sein Übersetzeropus – sieht man von seinen Selbstübersetzungen ab – abgeschlossen zu sein; in einem Gespräch mit Elisabeth Schwagerle erklärte er jedenfalls, er wolle seiner übersetzerischen Tätigkeit ein Ende setzen; allenfalls eine weitere Übersetzung aus dem Slowenischen könnte ihn vielleicht umstimmen. (Vgl. Schwagerle 2006, 44) Es mag sein, dass Peter Handke auf einer metaphorischen Ebene Vater und Mutter immer noch und immer wieder vereinen und versöhnen möchte: »Außerdem ist in mir das slawische Element durch meine Mutter, und ich habe mich für meine Mutter entschieden. Vielleicht auch gegen meinen Vater, der Deutscher war. Andererseits auch wieder nicht, weil ich meinen Vater letzten Endes auch gern hatte.« (Handke/Hamm 2006, 171) Die versöhnende Kraft und stabilisierende Sicherheit, die vom Übersetzen ausgehen, übten zumindest anfangs eine große Anziehung auf

Handke aus. Das Übersetzen in einem erweiterten Sinne wurde für ihn sogar, eine Zeitlang wenigstens, zum Inbild des Schreibens: »Und so kam ich dann immer mehr in das Übersetzen hinein, und eine Zeitlang war es wirklich so, daß ich gedacht habe [...], ich bin zum Übersetzer geboren, auch auf übertragene Weise, weil ja auch das eigene Schreiben im idealen Sinn für manche Momente wie ein Übersetzen von etwas, das schon da ist, erscheinen kann.« (Ebd., 159)

Die exponierte Randlage, an der unsicheren Grenze zum sich entziehenden, erst zu entdeckenden Anderen, führte dann zu einem spannungsreichen Neben- und Miteinander: »Übersetzen: im Zentrum des Geschehens; Schreiben: am Rand, mit dem fortwährenden Versuch, sich einem Zentrum zu nähern, das ungewiß bleibt – bleiben muß?« (LS 99) Auf Dauer stellte sich schließlich für den schöpferischen Schreiber die bloß mitwirkende Urheberschaft als unbefriedigend heraus. Sicherheit wurde erkaufte, indem man sich fremde Vorgaben zu eigen machte, was in der Selbstwahrnehmung nicht immer freizuhalten war vom subjektiven Eindruck von dienender Unterordnung und risikoscheuem Nachschaffen: »Aber ich hatte während des Übersetzens oft eine gewaltige Sehnsucht zu schreiben. Ich hab' fast weinen müssen vor Sehnsucht.« (Handke/Müller 1989) Der Energiehaushalt geriet zusehends aus dem Gleichgewicht, als sich nach und nach herausstellte, wie viel Kraft das Übersetzen band und verbrauchte, »das, anders als die ständige Verausgabung des unmittelbaren Schreibens, nicht als Schwade des Neuen auf einen kommt«. (LS 99f.) So gewinnen nach gut zwei Dutzend übersetzten Titeln die hemmenden Negativa die Oberhand über die zum Fortspinnen anregenden Anstöße, die von der Übertragungsarbeit im Optimalfall ausgehen können: »Das Übersetzen kann eine vampirische Sache werden, vor allem für einen, der hauptsächlich oder hauptpersönlich Autor ist.« (Handke/Hamm 2006, 157) Sobald das Übersetzen keine Zug- oder Schubwirkung für das eigene Schreiben mehr entfaltet, lässt Handke von ihm ab, denn er hat »gemerkt, daß die Sprachenergie, die ich fürs Übersetzen aufgewendet habe, die Schauenergie für meine eigene Geschichte, ja, ich muß sagen: wegvampirisiert hat, weggesaugt hat«. (Ebd., 160) Es zog ihn wieder »hinweg aus der Übersetzerheimeligkeit in die Wildnis des Schreibens« (LS 100), denn es gilt wieder und weiterhin: »Schreiben, spüren; übersetzen, nachspüren«. (AF 115)

Das Übersetzen hat für Handke also vorerst ausgedient, die einstige Kraftquelle ist versiegt. Eine einzige Ausnahme bleibt bestehen: die Selbstübersetzung, die aber, besonders wenn sie so kreativ gehandhabt wird wie von Peter Handke, vielleicht zutreffender als Schreiben in zwei Sprachen bezeichnet werden müsste. Mit *Bis daß der Tag euch scheidet* oder *Eine Frage des Lichts* liegt nun jedenfalls schon

das zweite Bühnenwerk Peter Handkes im Druck vor, dessen Erstschrift auf Französisch erfolgt ist und das der Verfasser selbst ins Deutsche übertragen hat. Das erste war *Warum eine Küche?* gewesen, entstanden für die Umsetzung durch den serbischen Regisseur Mladen Materić und 2003 an ungewöhnlich entlegenem Ort (in der Wiener Edition Korrespondenzen) – wohl kaum zufällig im selben Jahr wie die letzte »Fremdübersetzung« Handkes – erschienen. War es bei der *Küche* der Umweg über das ihn umgebende Französische (seine Ankunftssprache) zurück zum Slawischen (seinem durch Privatmythen angereicherten Herkunftssidiom), so könnte auch die Bezugnahme auf den zweisprachigen Iren Samuel Beckett, die bei Handke schon früh erfolgte, ebenfalls biografisch, auch als Rückgriff auf das eigene, immer wieder von fremdsprachigen Einsprengseln durchsetzte Frühwerk, motiviert sein.

Bereits in Handkes *Hörspiel Nr. 2* (PGT 215–260) finden sich auf den Seiten 216 und 258 zwei längere Zitate aus dem englischsprachigen Original des Fernsehspiels *He Joe*, das Beckett selbst zweimal 1966 und 1979 für den Süddeutschen Rundfunk auf Deutsch (und in keiner anderen Sprache) inszeniert hat; Handke weist die kurzen wörtlichen Übernahmen aus dem Text seines Verlagskollegen übrigens nonchalanterweise nirgends aus. Beckett lebte, seit er das Erwachsenenalter erreicht hatte, als Zugereister und freiwillig Exilierter in Paris; ihn zeichnet nicht nur eine schöpferische englisch-französische Zweisprachigkeit aus, sondern auch die ganz seltene Tatsache, dass er seine Werke nach Möglichkeit selbst in die jeweils andere Sprache übertrug. Handkes Monolog *Bis daß der Tag euch scheidet* ist eine französische Fortschreibung des Dramas *Das letzte Band* von Samuel Beckett, und zwar genau ein halbes Jahrhundert nach dessen Entstehung. Nach dem überwältigenden weltweiten Erfolg der auf Französisch verfassten Stücke *Warten auf Godot* und *Endspiel* war Beckett als Dramatiker (und zwar dauerhaft) zu seiner englischen Muttersprache zurückgekehrt, während er in seiner Prosa (sieht man von seinen letzten beiden Arbeiten ab) weiterhin dem Französischen den Vorzug gab.

Bei Handke liegt der Fall offenbar gerade umgekehrt. Er versteht sein Drama *Bis daß der Tag euch scheidet* ausdrücklich als anspielungsreiches Echo auf Beckett, das mit »Du der Hall, und ich der Nachhall« (BT 27; ohne Entsprechung in der französischen Erstschrift) schließt und das Schaffen und Nachschaffen in den Blick nimmt und pointiert. Es ist jene Frau, von der bei Beckett nur erzählt wird und die nie ins Licht der Bühne tritt – gewissermaßen Krapps und jedermanns verlorene und seit je zum Scheitern verurteilte Liebe des Lebens –, die bei Handke zu Wort kommt. »Eine Frage des Lichts« hat auch schon Samuel Beckett in seinen auf

Deutsch verfassten Notizen für seine Inszenierung des *Letzten Bandes* 1969 in Berlin behandelt: »Das Licht (über dem Tisch) gebaut, wegen der Dunkelheit, die es herstellt.« (Rathjen 2006, 118) Durch die Beherzigung dieses Prinzips gelingt Handke, der von jeher bevorzugt auf schweifenden Umwegen wandert und bekanntlich gerne über die Bande spielt, durch Distanznahme mithilfe der weniger vertrauten Sprache, des Französischen, durch Verschiebung und Umkehrung, so etwas wie ein gespiegeltes Negativ des Beckett-Dramas.

Doch er lässt es dabei nicht bewenden. Die Überlebende bringt durch ihren Monolog, verspielt und bestimmt, posthum Licht in das stumme Dunkel ihres inzwischen vom Tode ereilten Mannes, in dem man Becketts Protagonisten Krapp wiedererkennen mag, der in dessen Stück seinen letzten Geburtstag gefeiert hat. So wird der weiterspinnende Umgang mit fremdem Text zum Ausgangspunkt einer viel umfassenderen Übertragungstätigkeit, als es eine bloße Übersetzung je sein könnte. Gerade indem Handke für sein Vorhaben ein Werk des seinerseits zweisprachigen Autors und Selbstübersetzers Beckett in den Blick nimmt und von Echo und Nachhall spricht, findet er paradoxerweise zu einer neuen, gelassenen Art und Weise des Sprechens, das gerade aus der Anlehnung an Vorhandenes seine Souveränität und Freiheit bezieht. Offenbar versteht es Peter Handke, die aus der babylonischen Sprachvielfalt herrührende Verunsicherung und Erschütterung, vertieft durch seine Erfahrung als Übersetzer anderer und des Anderen, durchaus schöpferisch zu nutzen und durch angewandte Zweisprachigkeit und Selbstübersetzung für eine Erweiterung, Vertiefung und Nuancierung des eigenen Autoren-Ichs nachgerade pfingstlich fruchtbar zu machen.

Verwendete Literatur

- AF = Peter Handke: Am Felsenfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987). Salzburg, Wien: Residenz 1998
- BT = Peter Handke: Bis daß der Tag euch scheidet oder Eine Frage des Lichts. Ein Monolog. Deutsche Version (2008) und Französische Erstschrift (2007). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009
- LS = Peter Handke: Langsam im Schatten. Gesammelte Verzettelungen 1980–1992. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992
- NSa = Peter Handke: Nachmittag eines Schriftstellers. Salzburg, Wien: Residenz 1987
- PGT = Peter Handke: Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969
- WK = Peter Handke: Warum eine Küche? Texte für das Schauspiel *La Cuisine* von Mladen Materić. Französisch/deutsch. Wien: Edition Korrespondenzen 2003
- Beckett 1981 = Samuel Beckett: Dramatische Dichtungen in drei Sprachen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981
- Beckett 2008 = Samuel Beckett: He Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Schatten, Geister-Trio ... Filme für den SDR. Berlin: Absolut Medien 2008
- Bove/Handke 1981 = Emmanuel Bove: Meine Freunde. Deutsch von Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981
- Celan 1988 = Paul Celan: Der Meridian und andere Prosa. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988
- Char 1990 = René Char: Hypnos. Aufzeichnungen aus dem Maquis (1943–1944). Deutsch von Paul Celan. Hg. von Horst Wernicke. Frankfurt am Main: Fischer 1990
- Char/Handke 1984 = René Char: Rückkehr stromaufwärts. Deutsch von Peter Handke. München: Hanser 1984
- Coles 1997 = Robert Coles: Introduction. In: Walker Percy: The last gentleman. New York: The Modern Library 1997
- Handke/Gasser 2008 = Peter Handke. Im Gespräch mit Katja Gasser. ORF, 7.1.2008
- Handke/Hamm 2006 = Peter Handke, Peter Hamm: Es leben die Illusionen. Gespräche in Chaville und anderswo. Göttingen: Wallstein 2006
- Handke/Horvat 1993 = Noch einmal im Neunten Land. Peter Handke im Gespräch mit Jože Horvat. Klagenfurt: Wieser 1993
- Handke/Müller 1989 = André Müller: Interview mit Peter Handke. In: Die Zeit, 3.3.1989
- Handke/Neureiter 1982 = Gerhard Neureiter: »Was man vom Fernsehen kennt, das kennt man nicht«. Gespräch mit Peter Handke. In: Salzburger Nachrichten, 21.8.1982
- Percy 1997 = Walker Percy: The last gentleman. New York: The Modern Library 1997
- Percy 1998 = Walker Percy: The Moviegoer. New York: Vintage 1998
- Percy/Handke 1980 = Walker Percy: Der Kinogeher. Deutsch von Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980
- Percy/Handke 1985 = Walker Percy: Der Idiot des Südens. Deutsch von Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985
- Prunč 1991 = Erich Prunč: Handkejev prevod Lipuševega romana *Zmote dijaka Tjaža*. In: Zbornik predavanj. XXVII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. 24.6.–13.7.1991. Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete 1991, S. 149–168
- Prunč 2001 = Erich Prunč: Version und Autoversion der Gedichte von Gustav Januš. In: Klaus Amann, Fabjan Hafner (Hg.): Worte. Ränder. Übergänge. Zu Gustav Januš. Klagenfurt, Wien: Ritter 2001, S. 90–126
- Rathjen 2006 = Friedhelm Rathjen: Samuel Beckett. Reinbek: Rowohlt 2006
- Schwagerle 2006 = Elisabeth Schwagerle: Peter Handke et la France. Réception et traduction. Paris III, Diss. 2006
- Waterhouse 1990 = Peter Waterhouse: Kieselsteinplan. Für eine unsichtbare Universität. Mit Zeichnungen von Johannes Zechner. Berlin: Edition Galrev 1990