



**„... übersetzt von Peter Handke“  
Philologische und translations-  
wissenschaftliche Analysen**

Fabjan Hafner/Wolfgang Pöckl (Hg.)

**T** Frank & Timme

Fabjan Hafner/Wolfgang Pöckl (Hg.)

„... übersetzt von Peter Handke“

Philologische und translationswissenschaftliche Analysen

Klaus-Dieter Baumann/Susanne Hagemann/  
Hartwig Kalverkämper/Klaus Schubert (Hg.)

TRANSÜD.

Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

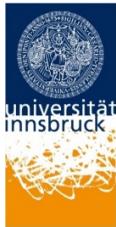
Band 92

Fabjan Hafner / Wolfgang Pöckl (Hg.)

„... übersetzt von Peter Handke“  
Philologische und  
translationswissenschaftliche Analysen

**F**Frank & Timme  
Verlag für wissenschaftliche Literatur

*Umschlagabbildung: Beatus-Rhenanus-Brücke zwischen Kehl und Straßburg* © Karl Gotsch



Gedruckt mit Unterstützung

des Robert-Musil-Instituts für Literaturforschung / Kärntner Landesarchiv  
der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt

des Landes Vorarlberg

des Dekanats der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät  
der Universität Innsbruck.

ISBN 978-3-7329-0443-3

ISBN (E-Book) 978-3-7329-9560-8

ISSN 1438-2636

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur  
Berlin 2019. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-  
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.  
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,  
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in  
elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,  
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.  
Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

[www.frank-timme.de](http://www.frank-timme.de)

## Inhaltsverzeichnis

WOLFGANG PÖCKL	
Vorwort.....	7
Grußwort des Dekans der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät Prof. Dr. SEBASTIAN DONAT.....	9
FABJAN HAFNER	
„Übersetzen: im Zentrum des Geschehens; Schreiben: am Rand“. Von der Beidhändigkeit des schreibenden Übersetzers Peter Handke .....	11
VANESSA HANNESSCHLÄGER	
Drei sommerliche Reisen in ein antikes Jetzt. Zur Entstehung von Peter Handkes Übersetzungen aus dem Altgriechischen .....	25
BETTINA FEUCHTENHOFER	
„Er wolle auch gern einmal aus dem Griechischen übersetzen“. Peter Handke übersetzt Aischylos und Sophokles .....	51
OSWALD PANAGL	
„EOAE, des Morgens (Vergil, <i>Georgica</i> ): ein anderer Titel für <i>Die Wiederholung</i> “. Altphilologische Assoziationen, Reflexionen und Begleitgefühle in Peter Handkes späten Journalen .....	69
URŠKA P. ČERNE	
Eine Tandem-Übersetzung: Helga Mračnikar und Peter Handke.....	87
HELGA MRAČNIKAR im Gespräch mit FABJAN HAFNER	
Dialogisches Übersetzen .....	127
MASCHA DABIĆ	
„Es drängt mich hinter den Spiegel“. „Serbien übersetzen“: ein Versuch.....	139
KATHARINA WALTER	
Ein „sicherer Text“: Peter Handkes Übersetzung von Shakespeares <i>Wintermärchen</i> . Übersetzungsvergleich: Tiecks und Handkes Zugang zu Shakespeare .....	159

Inhaltsverzeichnis

JOËLLE FEIJEN

Zwischen Verklärung und Neustilisierung:

Peter Handke als Goldschmidt-Übersetzer ..... 173

WOLFGANG PÖCKL

Peter Handke als Übersetzer von Patrick Modiano..... 201

JOANA MOURA

On Translation as a Corporeal Exploration: The Task of the Translator

according to Peter Handke ..... 219

DIRK WEISSMANN

Vom Weiterhallen eines Echos über sprachliche Grenzen hinweg.

Peter Handkes selbstübersetzerische Begegnung mit Samuel Beckett

in *Jusqu'à ce que le jour vous sépare / Bis daß der Tag euch scheidet* ..... 241

THOMAS EDELING

Adaption statt Übersetzung: Peter Handke als Drehbuchautor

von Wim Wenders' *Falsche Bewegung* ..... 269

## Vorwort

Im Juni 2013 fand auf Initiative des jungen Romanisten Thomas Edeling am Robert-Musil-Institut für Literaturforschung der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt ein Symposium der Julien-Green-Gesellschaft über die internationale Rezeption des französischen Erzählers mit amerikanischen Wurzeln statt. Im Rahmen dieser Veranstaltung hielt der Verfasser dieser Zeilen einen Vortrag über Carlo Schmid und Peter Handke als Übersetzer von Julien Greens Kurzroman *L'autre sommeil*. Im Anschluss an das Referat entwickelte sich ein längeres Gespräch mit dem Mitarbeiter und bald danach interimistischen Leiter der gastgebenden Einrichtung, dem Handke-Spezialisten Fabjan Hafner, das in den Beschluss mündete, in absehbarer Zeit am Institut für Translationswissenschaft der Universität Innsbruck eine Tagung zum Thema „Peter Handke als Übersetzer“ zu organisieren. Es schien in der Tat naheliegend und an der Zeit, den großen Schriftsteller auch als vielseitigen und überaus produktiven Übersetzer zu würdigen. Es liegen zwar einige wenige Aufsätze zum Thema vor, aber in diesen geht es im Allgemeinen viel mehr oder sogar ausschließlich um Selbstaussagen Handkes zum Übersetzen und weniger um die konkreten Übersetzungen und ihre Charakteristika. Der Hauptzweck der Tagung sollte daher in der philologischen beziehungsweise translationswissenschaftlichen Analyse verschiedener publizierter Übersetzungen liegen.

Eine Übersetzerin und zwölf Fachleute aus den unterschiedlichsten Fächern (Germanistik, Komparatistik, Klassische Philologie, Slawistik, Romanistik, Translationswissenschaft) und aus sechs verschiedenen Ländern (Belgien, Frankreich, Österreich, Portugal, Slowakei, Slowenien) haben an drei Tagen von Peter Handke übersetzte Texte analysiert, wobei auch das Spektrum der Ausgangssprachen (Altgriechisch, Englisch, Französisch, Serbisch, Slowenisch) abgedeckt wurde. Und auch andere Sprachen, die im Œuvre Handkes wiederholt oder punktuell eingebunden werden (Latein, Spanisch, Arabisch), kommen da und dort ins Bild.

Die Referate sind im vorliegenden Band versammelt. Der Eröffnungsvortrag, mit dem Fabjan Hafner die Zuhörerinnen und Zuhörer dank seiner umfassenden Sach- und Sprachkompetenz – er war aller Ausgangssprachen mächtig, und das auf hohem Niveau – und seiner rhetorischen Begabung einstimmte und in den Bann zog, konnte nur mehr mit Hilfe einer Tonbandaufnahme rekonstruiert werden. Ich danke Frau Mag. Marija Dabić für die Transkription und Frau Dr.

Angelika Klammer für die Durchsicht sowie für die bibliographische Vervollständigung des Texts. Frau Zdenka Hafner-Čelan hat die schriftliche Fassung des Referats durchgesehen und freundlicherweise zur Veröffentlichung freigegeben.

Am Zustandekommen dieses Bandes haben noch zahlreiche andere Personen und Institutionen in unterschiedlicher Weise mitgewirkt. Die Gestaltung der Druckvorlage war bei Maria Artho MA, Anna Ortner BA und Irina Schulthess MA in guten Händen. Finanziell unterstützt haben die Publikation das Robert-Musil-Institut für Literaturforschung / Kärntner Literaturarchiv der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, das Dekanat der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Innsbruck und das Land Vorarlberg. Die Tagung wurde mitfinanziert vom Frankreich-Schwerpunkt und vom Forschungszentrum *Prozesse der Literaturvermittlung* der Universität Innsbruck. Für die Aufnahme des Bandes in die Reihe TransÜD danke ich Frau Dr. Karin Timme, die das Projekt von Anfang an mit Interesse begleitet hat. Frau Astrid Matthes schulde ich großen Dank für das ungebrochene Engagement über die lange Zeit der Entstehung des Buches.

Innsbruck, Dezember 2018

Wolfgang Pöckl

## **Grußwort des Dekans der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät Prof. Dr. Sebastian Donat**

Sehr geehrte Teilnehmerinnen und Teilnehmer, verehrte Gäste!

Ich freue mich, Sie im Namen der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät unserer Universität in Innsbruck begrüßen zu dürfen. Gleich zu Beginn gilt mein nachdrücklicher Dank den beiden Organisatoren dieser Tagung, Fabjan Hafner vom Robert-Musil-Institut für Literaturforschung der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt und meinem Kollegen Wolfgang Pöckl vom Innsbrucker Institut für Translationswissenschaft. Mit großem Engagement ist es beiden in umsichtiger Planung gelungen, ein facettenreiches Programm mit hochkarätiger internationaler Besetzung zusammenzustellen.

Zu diesem Erfolg hat, wie ich vermute, nicht zuletzt auch der einprägsame Titel beigetragen. Denn die Formulierung „... übersetzt von Peter Handke“ spezifiziert und perspektiviert den Gegenstand der Übersetzung auf höchst attraktive Weise. Diejenigen, die sich für literarische Übersetzung interessieren, können sich auf die Untersuchung eines sehr speziellen Corpus unter dem Vorzeichen der Dichterübersetzung freuen. Und diejenigen, für die eher der Autor Peter Handke im Vordergrund steht, dürfen ihrerseits auf spannende Einblicke in einen umfangreichen, aber bisher wenig beachteten Teil seines Œuvres hoffen.

Damit ist den Organisatoren ein kleiner Geniestreich gelungen. Denn die literarische Übersetzung als Paradebeispiel für eine fremdbestimmte Textsorte hat in der Aufmerksamkeit von Wissenschaft wie auch Öffentlichkeit häufig damit zu kämpfen, dass ihr ‚nur‘ ein abgeleiteter, sekundärer Charakter zukommt. Diese Geringschätzung hängt direkt mit dem privilegierten Status zusammen, den man seit der Genieästhetik dem Original und dem Originellen beimisst. Dass aber einerseits Originalität nicht automatisch gleichzusetzen ist mit Qualität und andererseits Übersetzungen nicht nur – was bereits sehr viel ist – handwerklich präzise und adäquat, sondern durchaus auch originell im Sinne von geistreich, merkwürdig sowie schöpferisch sein können, wird dabei schnell vergessen.

Mit dem Tagungstitel „... übersetzt von Peter Handke“ gelingt nun eine Verbindung des scheinbar Gegensätzlichen. Die Übersetzungen treten zum einen unter dem Vorzeichen der Eigenwertigkeit auf, die man mit ihrem Verfasser Peter Handke verbindet. Und zum anderen muss sich dessen Arbeit mit Blick auf

Handwerk und Kreativität messen lassen an den Vorgaben und Herausforderungen, die die jeweiligen Originaltexte bereithalten.

In diesem komplexen und zugleich sehr reizvollen Spannungsfeld wünsche ich den Teilnehmerinnen und Teilnehmern wie auch den Gästen ertragreiche Vorträge und Diskussionen. Auf die Resultate dieser Tagung darf man in jedem Fall gespannt sein.

**Fabjan Hafner**

**„Übersetzen: im Zentrum des Geschehens; Schreiben: am Rand“.  
Von der Beidhändigkeit des schreibenden Übersetzers  
Peter Handke**

**Abstract**

In Peter Handke's literary work, foreign languages have always played an important role. In the initial phase of his career, elements from other languages appear in his work as isolated words or as mottoes. Before he himself translated larger texts from English, Slovenian, Old Greek and French, he created protagonists who are translators (*Die linkshändige Frau / The Left-Handed Woman*); at the end of his most prolific period as a translator, another translator is the central character of the narrative text *Die Wiederholung / Repetition*. In recent times, Handke mainly produced self-translations.

By his own admission, Handke does not adhere to a particular translation theory, but it is evident that he tends to stick to the etymological meaning of words (for instance *sabotage – Hemmschuh*) and that he likes to break the rhythm of texts in order to draw the reader's attention to the message. Another peculiarity of his translations is the preference for Austriacisms.

It is to Handke's merit that he introduced a certain number of poets and writers into German literary life; he legitimately insists that he has never been a "rival" of professional translators on an economic level.

**Zusammenfassung**

Fremdsprachen spielen in Peter Handkes literarischem Schaffen seit jeher eine wichtige Rolle. In seiner frühen Schaffensphase erscheinen Elemente aus anderen Sprachen als Einsprengsel oder als Motto. Bevor er längere Texte aus dem Englischen, Slowenischen, Altgriechischen und Französischen übersetzt, treten Figuren als Übersetzer auf (*Die linkshändige Frau*), und am Ende seiner besonders produktiven übersetzerischen Periode ist wieder ein Übersetzer Protagonist seiner Erzählung *Die Wiederholung*. In jüngster Zeit tritt Handke vornehmlich mit Selbstübersetzungen in Erscheinung.

Handke betont, dass er sich keiner bestimmten Übersetzungstheorie verpflichtet fühlt, aber es ist deutlich erkennbar, dass er sich oft an der etymologischen Bedeutung von Wörtern orientiert (cf. das Beispiel *sabotage – Hemmschuh*) und dass er gern den Rhythmus von Texten bricht, um die Aufmerksamkeit auf den Inhalt zu lenken. Eine bemerkenswerte Eigenart seiner Übersetzungen besteht in der Verwendung von Austriazismen.

Ein besonderes Verdienst Handkes besteht darin, eine Reihe ausländischer Dichter und Schriftsteller für den deutschen Sprachraum entdeckt zu haben. Dabei war es ihm stets wichtig zu betonen, dass er nie als Konkurrent von Berufsübersetzern aufgetreten ist.

Ich habe viel Papier mit, aber das nur, damit ich, wenn ich mich bemüßigt sehe, etwas zu zitieren, nachschlagen kann. Ansonsten werde ich versuchen, frei zu reden. Ich neige dazu, schnell zu sprechen, wenn ich mich von meinem eigenen Tempo hinreißen lasse; Sie können durch Handzeichen versuchen, mich einzubremsen. Ich habe hier mein Handy liegen, nicht deshalb, weil ich einen wichtigen Anruf erwarte, sondern weil es mein neuzeitlicher Uhrenersatz ist.

Peter Handke hat als Übersetzer noch keinen Preis bekommen, und das finde ich bezeichnend. Er bekommt Preise als Autor, er bekommt Preise als politischer Denker, er wird in fast jeder denkbaren Extension seines Seins gewürdigt und geschätzt, allein als Übersetzer wird er interessanterweise nur zögerlich wahrgenommen, und das dritte Dutzend an Übersetzungen ist ja beinahe voll. Ich habe meinen Ausführungen einen rätselhaft anmutenden Titel gegeben, Sie können die Worte Peter Handkes autopsieren, in dem Autograph, das hier reproduziert ist: „Übersetzen: im Zentrum des Geschehens; Schreiben: am Rand“ (LS 1992: 99).<sup>1</sup> Das habe ich mir zurechtgelegt, gewissermaßen als Handke'sches Atommodell. Sie kennen vielleicht noch dieses Atommodell, wo ein Kern in der Mitte ist, ganz weit weg sind dann Teile, die um diesen Kern kreisen, und dazwischen ist nichts, und das Ganze ist doch Materie. Sie sind voneinander abhängig, und das Wort *Atom*, ich schaue mit Respekt und mit der Angst, mich zu irren, herum, das Wort *Atom* heißt doch *unteilbar*, also quasi *Individuum*. Und so sind diese beiden Aspekte bei Peter Handke, glaube ich, unteilbar in einer Weise, die ich versuchen werde, Ihnen hier in aller gebotenen Kompaktheit vorzustellen, gewissermaßen als eine chronologisch aufgebaute Reise vom Noch-nicht-Übersetzen zum Fast-nicht-mehr-Übersetzen bei Peter Handke.

Interessant ist, dass Peter Handke sehr früh schon fremdsprachige Einsprengsel in seinen Texten vorgesehen, also unübersetzt geduldet hat. Ich werde wirklich versuchen, mich mit den Beispielen zurückzuhalten, ich könnte Ihnen nur noch Handke-Beispiele vorlesen und dann ins Schwelgen geraten, aber das, glaube ich, führt an dem Kern vorbei, wir müssen ja auch die Ränder betrachten. Exemplarisch möchte ich zwei herausgreifen, die dann vorausweisen auf seine übersetzerischen Wege; das eine ist eine slowenische Passage in seinem ersten Roman *Die Hornissen*, wo er den Kreuzweg in der Kirche von Stift Griffen buchstabengetreu abgeschrieben hat, die Hauptperson, Jesus, aber ausgespart hat und auch nicht erklärt; es ist auch aus dem Zusammenhang nicht ersichtlich, was

---

<sup>1</sup> Für die Literaturverweise werden die Kürzel verwendet, die durch die Personalbibliographie *handkeonline* (<https://handkeonline.onb.ac.at/>) eingeführt worden sind.

das ist, ein wirklicher Monolith des Anderen oder, wenn Sie wollen, des Fremden. Ein anderes Beispiel sind die Mottos, die Peter Handke dem *Wunschlosen Unglück* vorangestellt hat, ich weiß nicht, ob sie Ihnen erinnerlich sind; das zweite, das relativ spät hinzugefügt wurde, lautet *Dusk was falling quickly. It was just after 7 p.m., and the month was October* und ist tatsächlich ein Beispiel für das, was Handke in seinem ausführlichen poetologischen Text behauptet, dass selbst das Intimste bereits geschrieben und vorformuliert ist und man nur diese Formulierung auffinden muss, dass auch das Erschütterndste, der Tod der Mutter, bereits einen gültigen Text hat, aber es ist der Text in einer fremden Sprache, also *Die Dämmerung brach herein, es war kurz nach sieben am Abend, und der Monat war Oktober*. Also selbst dieses gab es schon, aber auch hier weist Handke das nicht nach. Er sagt uns, es ist ein Roman, er heißt *A Dog's Ransom*. Beim anderen Zitat ist die Quelle noch kryptischer, da steht nämlich: *He not busy being born is busy dying*. Jetzt fragt man sich, wieso *he*? *Er, der sich nicht darum bemüht hat, geboren zu werden, arbeitet daran zu sterben*. Das ist ein Song-Zitat von Bob Dylan aus dem Album *Bringing It All Back Home*, was eigentlich heißt, *den Dingen ihren rechten Ort zuweisen*, und das Lied heißt *It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)*. Also Sie sehen, Fremdsprachigkeit ist für Handke eine Möglichkeit, durch das Fernste und durch das Entlegene der Intimität Ausdruck zu verleihen, ich glaube, das ist ein ganz wichtiger Aspekt des Vorspanns für das, was wir hier gemeinsam untersuchen wollen. Und Handke treibt das ja bis heute. Auch in dem jüngsten Text, *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße*, können Sie das wieder sehr schön sehen. Es ist bei Handke so, dass sich an der Oberfläche in seinen Texten sehr viel getan haben mag, aber es gibt eine große Kontinuität, die sich gerade beim Wiederlesen erschließt, und das Schwierige bei Handke ist, dass sich die früheren Texte erst in Kenntnis der späteren wirklich würdigen lassen.

Das Übersetzen ist in Handkes Werk getreten als Thema und dann erst als Tätigkeit. Handke hat ursprünglich einen Film schreiben wollen, der dann zu der Erzählung *Die linkshändige Frau* wurde, und diese linkshändige Frau ist Übersetzerin. Und nun – das ist wie *method acting*, Lee Strasberg, Stanislawski, wenn Sie wollen – hat Handke übersetzt. Was hat er übersetzt? Eine der drei sogenannten Erzählungen, *Trois contes*, von Flaubert, nämlich die, die auf Deutsch *Ein schlichtes Gemüt* heißen müsste, *Un cœur simple*. Und es ist gerade der späte Flaubert, hier sehe ich wieder furchtsam und respektvoll in Richtung der Romanisten, ein Autor, der es vermieden hat, Schnörkel in seinen Text hineinzulassen, der berühmt dafür war, dass er seine Texte geschrien hat, und wenn es dann allzu rhythmisch und reimig und stilfigurenhaf war, hat er das

alles unterdrückt, das ist also eine sehr sehr harte, sehr klare und bewusst auf oberflächliche Eleganz verzichtende Prosa. Auch das ist paradigmatisch für das, wie Handke übersetzen wird. Und, das ist jetzt nur in Parenthese gesprochen, es gibt eine Übersetzung von *Bouvard und Pécuchet* von Erich Wolfgang Skwara, die diesem Ideal des Stilverweigerers Flaubert sehr nahekommt. Das ist so hart, so wirklich sich der offensichtlichen Schönheit verweigernd, dass es fast einen Handke'schen Touch hat. Handke führt also zunächst eine Übersetzergestalt ein, wir sind jetzt im Jahr 1975 bzw. 1976, wenn Sie den Veröffentlichungsjahrgang gelten lassen wollen, und am Ende seiner Kernübersetzerzeit steht der *Nachmittag eines Schriftstellers*. Dort gibt es diese berühmte Stelle, ich werde sie zumindest anzitieren, eines ehemaligen Schriftstellers, der nun glücklich ist, und der Sukkus ist dann: „Am Schreibtisch sterben, das möchte ich erst, seit ich Übersetzer bin“ (NS 1987: 82). Das sagt aber der Ex-Schriftsteller dem Autor, das ist bitte nicht ungebrochen als Handke-Selbstaussage misszuverstehen, das ist Figurenrede. Es ist der Zeitpunkt, wo er dem intensiven Übersetzen bereits Lebewohl zu sagen beginnt, und zwar weil er gemerkt hat, es gibt nicht nur Kraft, sondern es entzieht ihm auch auf vampirische Weise Energie. Handke hat dann sehr bald – 1987 ist der *Nachmittag eines Schriftstellers* erschienen –, nach einer Weltreise und nach einem physischen Gehen durch die vielen Sprachen, einen neuen Wohnort gefunden, in Chaville, in der Nähe von Paris, wo ja die Sprache seines Alltags und die Sprache seiner Familie das Französische geworden ist. Und das ist tatsächlich eine reale Alltags- und Familiensprache, während das Slowenische, das für das Übersetzen von Peter Handke und auch für sein Schreiben durchaus zentral ist, wie er selber zugegeben hat, eher eine Erinnerung ist. Wiewohl er behauptet hat, es sei seine erste Sprache gewesen, ist es nur das, was die französischen Theoretiker als „vorerste Sprache“ bezeichnen, das können Sie bei Derrida überprüfen, das genau darzustellen ist hier nicht der Ort. Tatsache ist, dass Handke im Französischen so weit gediehen ist, dass er auch auf Französisch Literatur verfasst und diese dann aus seiner Erstschrift, wie er sagt, selber ins Deutsche überträgt.

Das Unelegante und das Sich-schwer-Machen ist bei Handke Programm. Ich weiß nicht, ob Sie den Maler und Dichter Anselm Glück kennen, der bewusst mit der linken Hand arbeitet, um der Geläufigkeit zu entkommen, oder, wenn das nicht zu viel des Wortspiels ist, um die Geläufigkeit zu unterlaufen. Handke ist jemand, der buchstabiert, der stottert und der so genau hinsieht, dass wie unter der Lupe die Einzelheiten so überklar werden, dass der Zusammenhang dadurch erschüttert wird. Und Handke übersetzt tatsächlich den Prozess des Entzifferns des Textes, er verwendet, und das ist keine bloße Metapher, den

Begriff *Lesen* auch für sein Übersetzen, es ist dieses Lesen im Sinne der Wortbedeutung des Auflesens von Früchten oder von was auch immer, was man heben muss, sich näherbringen, und es ist sein Übersetzen ein verknappendes, auch ein entschlackendes Übersetzen. Peter Handke hat es ja, wie wir wissen, mit der *Cultura* auch im Wortsinn, es ist ein Zurechtstutzen, etwas Okulierendes im Sinne des Obstbaums, der Peter Handke so wichtig ist.

Handke führt in seiner übersetzerischen Praxis drei Begriffe gerne miteinander in die Enge, wie das bei Paul Celan geheißen hat, das ist das Bild, das ist das Wort, und das ist der Rhythmus. Handke hat einen großen Begriff vom Bild, und der Bildverlust, die Bildlosigkeit, ist der größte Schrecken, der ihm droht. Das ist das Bild im Sinne des Inbilds, eines Evidenzerlebnisses, einer Epiphanie, weniger jetzt im katholischen Sinne, sondern in dem Sinn, den man von Joyce kennt, wo unmittelbare Zusammenhänge und Sinn klar werden, aber gewissermaßen jenseits der Sprache oder der Sprachen. Das Wort selber wiederum funktioniert bei Handke sehr oft wie ein Ding, es ist nicht nur Träger von semantischen Eigenheiten oder von Funktionalitäten, sondern gewinnt eine Materialität, und sehr oft übersetzt Handke dann die Oberfläche des Wortes, sehr zur Freude von spottwilligen Rezensentinnen und Rezensenten, die dann glauben Handke nachweisen zu müssen, dass er nicht im Wörterbuch nachgeschlagen hat. Handke erarbeitet sich die Texte selbst, auch dort, wo er, wie im Fall des Slowenischen, mit einer Übersetzerin zusammengearbeitet hat, oder im Serbischen, da war es einer seiner beiden Serbien-Mitfahrer, Žarko Radaković. Handke arbeitet an den Texten, er erarbeitet sich sowohl die Wörter als auch die Bilder. Aber der zentrale Begriff bei Handke scheint der Rhythmus zu sein. Rhythmus ist leicht misszuverstehen als Fluss. Der Handke'sche Rhythmus ist ein Rhythmus, der eher vom Straucheln kommt, vom Blues, von dem Gegenteil einer geleckten und gelackten und oberflächlichen Hochglanzästhetik. Ich kann mich erinnern, als ich wirklich noch ganz, ganz jung war und schon genauso klein wie heute, habe ich Gustav Januš gefragt, den Handke damals übersetzt hat, wie er denn die Übersetzungen finde, und darauf sagte er auf Slowenisch: „Ja weißt du, das Slowenische fließt halt mehr.“ Für Handke heißt Rhythmus nicht, die Dinge zum Fließen zu bringen, sondern sie so zum Innehalten zu bringen, dass sie deutlich werden, dass sie neu werden und dass auch der Blick auf den Text dadurch geschärft wird. Oder, wie es bei ihm schon ganz früh geheißen hat: „aufmerksam werden und aufmerksam zu machen: sensibler, empfindlicher, genauer zu machen und zu werden, damit ich und andere auch genauer und sensibler existieren können, damit ich mich mit anderen besser verständigen und mit ihnen besser umgehen kann“ (IBE 1972: 26). Das ist ein Satz

aus dem Band *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, und er war ursprünglich nicht auf das Übersetzen gemünzt, ich sag das, wenn ich ihn zitiere, der Ordnung halber, aber genau das will Handke mit seinem Übersetzen zumindest auch.

Er hat sich, das ist schon mehrfach gesagt worden, als er sich an das Übersetzen gemacht hat, nicht jene Sprachen zuerst vorgenommen, die er besonders gut kann. Also weder das Französische noch das Griechische, das er, glaube ich, sehr gut beherrscht, sondern das Englische und das Slowenische, wobei ich eben beim Englischen jetzt erstaunt war. Es gibt auf YouTube ein Interview, das ein Moderator aus dem kunstgeschichtlichen Bereich mit Peter Handke und Wim Wenders geführt hat, und ich bin erstaunt, wie wohl sich Handke im Englischen fühlt, gemessen an dem, wie seine Übersetzungen aus dem Englischen beschaffen waren und welcher Kritik er sich deshalb hat stellen müssen.

Das erste Buch, das Peter Handke übersetzt hat, heißt auf Deutsch *Der Kino-geher* (WP/DK 1980). Das Aufgelegte, das Naheliegende wäre *Der Kinogänger* gewesen. Es ist ein Buch, das vor allem deshalb spannend ist, weil es sehr sehr katholisch ist. Walker Percy ist einer der wichtigsten katholischen Schriftsteller Amerikas gewesen, man kann sogar so weit gehen und seinen Namen dann noch weiter semantisieren, *Percy – Parzival*. Es geht in dem Buch um eine *queste*, und es ist offensichtlich, selbst die Kierkegaard-Zitate, dass Handke sich hier inhaltlich in vielerlei Hinsicht wiedergefunden hat. Das ist meines Wissens, aber korrigieren Sie mich bitte, das einzige Buch, wo Handke auch eingestanden hat, dass er in den Text eingegriffen hat: kürzend, auslassend, zusammenfassend. Beim allerersten Buch hat er das, wie er schreibt, mit Einverständnis des Urhebers so getan.

Das zweite Buch ist *Der Zögling Tjaž* (FL/DZT 1981), auch ein sehr katholisches Buch, aber ex negativo. Und auch das ein Buch einer Ich-Suche und auch sehr nahe an einer biographischen Erfahrung, nämlich jener Zeit, die Peter Handke im katholischen Knabenseminar, im Marianum Tanzenberg nördlich von Klagenfurt, zugebracht hat. Also einer Zeit, die er für seine Bildung offensichtlich nicht missen möchte, die er aber menschlich als eine besonders kalte und dunkle Zeit auffasst. Er hat tatsächlich diese Fremdheitserfahrung, die Fremdheit von außen über das Englische, das sozusagen seine schlechte Fremdsprache war – ich hätte auch Zitate, wo er das ausführt, aber nur auf Rückfrage und bei Interesse –, und das Slowenische, das für Peter Handke ein Konnex war, sich mit der unbelasteten Seite seiner Familie auch eins zu wissen. Es ist mit

Sicherheit nicht so, wie Peter Handke behauptet, dass in der Familie Schrift-slowenisch gesprochen wurde. Das einzige slowenische Wort, das Handke aus seiner Kindheit herübergerettet hat, ist breitester Dialekt. Also ist es eine Konstruktion, die aber sagen will: Es hat in meiner Familie Menschen gegeben, die haben eine andere Sprache gesprochen, und es war die Sprache derjenigen, die das Gute, die das Intime gefasst hat. Und er hat über den Umweg dieser Übersetzungen dann auch einen Roman geschrieben, der eine autobiographische Grundierung hatte, den vielleicht die eine oder der andere kennt, *Die Wiederholung* (DW 1986), der unmittelbar und tatsächlich in diesem wortwörtlichen Sinne, wie ich eingangs erwähnt habe, ein Derivat dieser Übersetzung ist; das Wort *Kobal*, der Name des Helden, steht unmittelbar im *Lipuš*-Text. Im letzten Satz des *Tjaž* steht dieses Wort, das den Schritt, den Raum zwischen den gegrätschten Beinen bezeichnet.

Dann erst hat sich Handke dem Französischen zugewandt, das er ja sehr sehr gut beherrscht. Interessanterweise ist die manierteste Handke-Übersetzung, zumindest finde ich das, die Übersetzung der Gedichte von René Char geworden. Also wenn René Char sinngemäß geschrieben hätte: „Die Biene summt“, hätte Handke übersetzt: „Die Imme surrt.“ Auch das ist nicht Jux und Tollerei, sondern bewusste Setzung. Ich habe ein Beispiel, das ich schon an anderer Stelle publiziert habe, als Krönungsbeispiel hier: Es heißt bei René Char „ô sabotage!“ (RC/RG 1984: 178), und Handke übersetzt „Hemmschuhwerk“ (RC/RG 1984: 179). Jetzt fragen Sie sich, welcher ... (*Pause, weil ein vorbeifliegendes Flugzeug Lärm macht*) ... es ist wunderbar, zuerst die Kaffeemaschine, die uns die Zeit misst, dann die Flugzeuge, die den Hemmschuh Wirklichkeit werden lassen ... *sabotage* hat eine Wortgeschichte. Die *sabots* sind das, ich weiß nicht, ob das im Tirolerischen auch bekannt ist, was der Kärntner *Zockel* nennt, also Holzschuhe. Die Arbeiter trugen zur Zeit der industriellen Revolution hölzerne Schuhe und haben diese Holzschuhe in das Getriebe der Maschinen geworfen, um sie zum Stillstand zu bringen, um eben der Mechanisierung Widerstand zu leisten. Also wurde hier durch Schuhwerk der Fortschritt gehemmt von denjenigen, die unter die Räder des Fortschritts kamen. Und *sabotage* ist tatsächlich ein *hemmendes Schuhwerk*. Das andere Kardinalbeispiel, auch schon einmal verwendet, ist die Sache mit dem *Idiot des Südens* (WP/DIS 1985). Wieder Walker Percy. Auch da hat man sich gefragt, wie kommt Handke von *The last gentleman* zu *Der Idiot des Südens*? Sie würden sagen, er kommt selbst aus dem Süden Österreichs, und er hat eine Vorliebe für geistige Einzelgänger. Es ist aber nicht so einfach. Tatsächlich hat Walker Percy gesagt, er habe so etwas schreiben wollen wie Dostojewskis *Der Idiot*. Aber versetzt in die amerika-

nischen Südstaaten. Und Handke, ähnlich wie das, was ich auf die Zitate im *Wunschlosen Unglück* bezogen erwähnt habe, nimmt es in den Titel herein. Es ist Myschkin in New Orleans. Der Idiot des Südens. Er macht es uns nicht leicht, es ist eben kein Erklären, sondern ein Sensibilisieren, das aber ohne Mitarbeit nicht auskommt.

Den gegenteiligen Weg beschreitet Handke bei Emmanuel Bove. Die Bove-Übersetzungen haben eine Leichtigkeit, die sehr verführerisch ist, und sie haben etwas, das bei Handke sehr überraschend ist, einen sehr österreichischen Ton. Sehr sehr viele Austriazismen – die kommen in den anderen Übersetzungen aus dem Französischen auch vor, aber wenn Sie ganz massiv schon auf der ersten Seite mit *Plafond* und *Trottoir* und ähnlichen Dingen konfrontiert werden ... Jeder andere Übersetzer hätte das, das muss man schon auch sagen, bei einem deutschen Verlag nicht durchbringen können. Handke ist nicht nur ein übersetzender Autor, er ist natürlich auch ein renommierter, damals vor allem auch ein ganz prägender Autor, dem Dinge abgenommen und zugetraut werden, die anderen ja nicht einmal ansatzweise erlaubt wären.

Handke hat sich – und das führt wieder zurück zu diesem Engagement für die Slowenen – sehr stark auch für jüdische Autoren eingesetzt. Es ist nicht nur Georges-Arthur Goldschmidt, sein Übersetzer, es ist auch Modiano jüdischer Abstammung, das Gleiche gilt für Emmanuel Bove. Da sehe ich durchaus eine Parallele zu Ingeborg Bachmann, die ja familiär noch viel stärker von der Nazi-Zeit geprägt und auch belastet war, die auch Kontakt zu Juden gesucht hat, Handke scheint es durchaus auch zu sehen, dieses durchaus auch Ferne. Man darf nicht vergessen, Handke hat zwei seiner Onkel als Wehrmachtssoldaten verloren, und sowohl sein leiblicher Vater als auch sein Stiefvater waren ja nicht nur Wehrmachtssoldaten, sondern tatsächlich auch Parteigenossen. Also die weniger Belasteten haben sterben müssen, und die, die ganz besonders im Zentrum waren, die haben dann überlebt.

Von Peter Handke übersetzt zu werden, ist für die Autoren eine schwierige Sache. Ich werde das anhand von Gustav Januš, den ich hier mitgebracht habe, ein wenig exemplifizieren. Gustav Januš ist ein auf eine sehr freundliche und heitere Weise verschlossener Mensch. Gustav Januš hat auf sehr spielerische Weise sowohl als Maler als auch als Dichter, der er ist, seine Ästhetik gewandelt, bis zu dem Moment, als Peter Handke in sein Leben trat. Da ist etwas eingetreten, das vielleicht so ist wie beim Buch *Saint Genet* von Sartre, wo Genet durch Sartres Heiligensprechung erstarrte. Es ist Gustav Januš in dem Moment, wo

Handke in sein Leben trat, plötzlich zur literarischen Salzsäule erstarrt. Und es ist schön zu sehen, dass Peter Handke sich die Januš-Texte tatsächlich an dem publizierten Text erarbeitet, obwohl Januš seit Handke zweisprachig schreibt. Das heißt, hier haben wir den paradoxen Fall, und das ist auch schon die Selbstübersetzung, zu der dann Handke hinwill: Januš schreibt, in den Autographen sieht man es, zweispaltig und überarbeitet dann auch zwischen den Spalten wechselnd, Slowenisch und Deutsch, die Texte, die er nur auf Slowenisch publiziert, aber diese deutsche Selbstübersetzung liegt Handke nicht vor. Und Handke, Sie sehen das hier,<sup>2</sup> Sie können das bis auf zwei Ausnahmen, die ich im Saal spüre, oder drei vielleicht, nicht lesen – schon lesen, aber nicht verstehen, schreibt: „In Salzburg haben wir gekämpft, am 6. März 1991, Gustav Peter“, und dann von Gustav Januš hinzugefügt „sowie Jochen Jung.“ Es gibt trotzdem ein gemeinsames Ringen, das ein Handke’sches Ringen ist, über einem Text, der nicht implizit, sondern explizit ein zweisprachiges Vorleben hat. Und auch bei Handke sieht man das sehr schön, dass er Texte hat, die eine Übersetzung von fremdsprachigen Texten sind: *Lucie im Wald mit den Dingsda*, wo französische Phrasen vorkommen und es offensichtlich in einem französischen Zusammenhang spielt.

Zur Frage der Übersetzungsmethode: In der letzten größeren Übersetzung sagt Handke: „Übersetzungs-Methode? Offen gesagt: keine – bis vielleicht auf das Befolgen jenes Leitsatzes, mir auf den Weg gegeben von einem Altphilologen schon vor der Übersetzung des *Prometheus, gefesselt*: [...] „Einfach laufen lassen!““ Dieses Laufenlassen ist natürlich ein Bescheidenheitstopos. Im Gespräch mit Herbert Gamper hat er gesagt: „Aber was mein Ehrgeiz ist und auch mein Streben, ist eben, die Wörter ursprünglich ... das Ursprungshafte oder das Frische oder die Verbundenheit des Worts mit dem ursprünglichen Ding zu wiederholen, oder zu erneuern. In vielen anderen Sprachen ist ja das Wort für Wiederholen zugleich das Wort für Erneuern“ (GAM 1987: 112). Das Handke’sche Verfahren, deshalb sind viele dieser Übersetzungen auch nicht wirklich beim ersten Mal Lesen so zugänglich. Es gibt seit Schleiermacher einen Topos, entweder man führt die Übersetzung an einen Rezipienten heran oder den Rezipienten an die Übersetzung. Handke macht es uns an keiner Stelle leicht, und es ist wirklich in den meisten Fällen für das flüssige Lesen ein Leichtes, das im Original nachzuholen und sich dann erst an der Handke’schen Übersetzung

---

<sup>2</sup> Im Saal, in dem die Vorträge gehalten wurden, waren mehrere von Fabjan Hafner zur Verfügung gestellte, vergrößerte Autographen ausgestellt, auf die die Vortragenden verweisen konnten. Es handelt sich hier um das Titelblatt von Peter Handkes Arbeitsexemplar von Gustav Januš (1990): *Sredi stavka. Pesmi*. Celovec: Založba Drava.

zu delektieren, die nämlich Finessen aus dem Text herausübersetzt, die selbst bei einem ganz, ganz zögerlichen und langsamen Übersetzen nicht möglich sind.

Das Übersetzen ist ein Tanz auf einem festen Boden. Ein Ausgehen von einem Text, der als fertig gilt und über den man sich dann erheben kann. Handke hat in den letzten Jahren, kann man inzwischen sagen, auf Französisch geschrieben, und es waren, glaube ich, zuerst Freundschaftsbezeugungen und dann tatsächlich Liebesbeweise. Und das ist auch bei Handke interessant, dass der Begriff der Liebe, und zwar immer unverhohlener jetzt im Spätwerk, eine zentrale Rolle einnimmt. Das Stück *Warum eine Küche?* hat er für einen serbischen Regisseur in Frankreich geschrieben und dann selber übersetzt, das hat er, und das ist ja besonders schön, dem Verleger Hammerbacher überlassen, und nicht nur den Text, sondern auch das Autograph, als Zeichen der Verbundenheit. Das heißt, Handke ist ein Förderer der Regisseure und der Verleger, also nicht, wie das gemeinhin ist, umgekehrt. Noch schöner und spannender ist es bei dem Stück, das sehr viel mit Samuel Beckett zu tun hat, der wohl einer der ganz wenigen tatsächlich konsequent zweisprachigen Autoren ist, Beckett, dessen Übersetzen aus der Unzufriedenheit mit Übersetzungen kam, die andere von seinen Texten angefertigt haben, der sich zunächst als Mitübersetzer betätigt hat und der sehr sehr lange, später ist er davon abgekommen, wirklich zweisprachig geschrieben hat. Es ist geradezu von einer historischen Ironie, dass man einen Autor wie Beckett hernimmt und ihn fortschreibt, also *Das letzte Band* in dem Stück *Bis daß der Tag uns scheidet*. Das allerjüngste Beispiel allerdings, aber das werden wir in extenso, glaube ich, noch übermorgen hören,<sup>3</sup> ist das auf dem Stück *Don Carlos* aufbauende Stück *Die schönen Tage von Aranjuez* – bei Schiller heißt es ja *in Aranjuez* –, das nicht als Übersetzung gekennzeichnet ist. Das ist ein Text, den er auf Französisch niedergeschrieben hat, wohl auch für seine französischsprachige Frau, den er aber dann nur auf Deutsch veröffentlicht hat. Also auch hier dieses Verhehlen, indem man tatsächlich einen Schutz über diesen Text legt, weil man den Übersetzenden nicht preisgeben und nicht ausstellen darf. Also Handke holt den Leser, die Leserin der Übersetzung zu sich und zum Text. Das ist keine Bringschuld, die er erfüllt, sondern eine Holpflicht, in die er uns nimmt.

Sie sehen hier diese Rede zum Petrarca-Preis, die ich nur deshalb mitgebracht habe, weil sie zwar mir gewidmet ist, aber mit mir nichts zu tun hat. Also, das ist schön, dass mein Name am Rand ganz klein zu lesen ist, es ist aber ein Text,

---

<sup>3</sup> Vgl. den Beitrag von Dirk Weissmann in diesem Band.

der mit dem Übersetzen zu tun hat, von Handke als Leser von Übersetzungen, Handke als jemand, der umgeht mit seinen Übersetzern, und natürlich auch jemand, der selber übersetzt. Die meisten von Ihnen haben sicher auch eine Übersetzererfahrung, und es ist interessant, dass Handke auf das bedeutendste Übersetzerklischee eingeht, indem er von einem Übersetzer, und zwar von demjenigen, der ihn zu Suhrkamp gebracht hat, Anton Maria Rothbauer, dem Cervantes-Übersetzer, der hier namentlich allerdings nicht genannt ist, sagt: „Der leibhaftige Mann entsprach ganz und gar nicht meinem Übersetzer-Bild. Statt ein schweigsamer bloßer Umriß zu sein, beherrschte er die Szene, nicht die Leisheit eines Wieners, sondern das Schmettern eines Kämpfers“ (LS 1992: 96). Es gibt offenbar ein Klischee, dem selbst Handke, nachdenkend, noch immer irgendwie die Ehre erweist, der Übersetzer ist eben bloße Umfassung, die Übersetzung ist bloßes Dienen. Das zweite ist, und das hat mit Handkes Sehnsucht nach einem Zusammenhang zu tun, die immer wieder vorkommt; es gibt auch ein berühmtes Buch mit dem Titel *Suche nach einem Zusammenhang*. „[...] mit von seiner Kleinarbeit belebten Augen [...] seine wohltuenden Kleinfragen stellte, zu Wörtern, Dingen und vor allem Orten [...]“ (LS 1992: 97). Also, dass es ein kleinteiliges Arbeiten ist, ist für Handke offenbar sehr sehr wichtig. Man sieht auch das Übersetzerpensum, das er sich vornimmt, und wie sorgfältig er sich im Kleinen dem widmet, nicht wie das Menschen machen, die vom Übersetzen zu leben gezwungen sind, die einfach ein gewisses Tagespensum runterübersetzen müssen, weil die Rechnungen zu bezahlen sind. Und Handke hat mehrfach betont, er habe niemals durch seine Übersetzungstätigkeit Berufsübersetzern irgendwas weggenommen. Auch das ist ihm wichtig. Es ist ein anderes Übersetzen, und dessen Grundlangsamerkeit ist tatsächlich auch diesem Luxus geschuldet, dass es von dem Zwang, Geld zu verdienen mit dem Übersetzen, entlastet ist. Es ist weiter nicht nur das Suchen nach der Entsprechung, in Wörtern, Strukturen und Rhythmen, es ist nicht nur etwas nachzuziehen und wiederzugeben, sondern etwas zu schaffen. Ilma Rakusa hat schon vor bald fünfundsiebenzig Jahren einen sehr schönen Aufsatz über Peter Handke als Übersetzer geschrieben, wo sie das Wort *Wiederdichten* in die Diskussion eingebracht hat. Ich würde das *e* aus diesem *Wi(e)derdichten* gerne in Klammern setzen. Es ist nicht nur ein neuerliches Dichten, es ist auch ein *Widerdichten*, also ein *Entgegen-Dichten*. Es ist nicht nur ein Nachspüren, und Handke sagt ganz schön: „Müßte ich ein Verb finden für solches Tätigsein, es hieße ‚lichten‘ oder ‚gliedern‘, oder besser noch ‚heben““ (LS 1992: 98). Ich weiß nicht, wie sehr Sie selber mit Obstbau zu tun haben, aber wenn Sie Bäume haben, die müssen ausgelichtet werden, sonst kommt das Licht nicht dorthin, wo es

gebraucht wird. Also Handke schlägt, wenn Sie wollen, nicht nur Breschen, sondern auch im Kleinen ist er ganz genau. Ich weiß nicht, ob jemand die Erfahrung hat, ich habe Obstschnittkurse besucht, und da wird man immer belehrt, wie man in die Nähe gehen muss, wie man wieder Abstand nimmt, damit man sieht, wo man schneiden muss und darf und zu welchem Augenblick. Oder besser noch *heben*. Auch hier, glaube ich, ist Handke etymologisierend unterwegs, er ist kein Urheber, er ist ein Nur-heber.

Ich komme dann gleich zum Ende, ich habe nur noch zweieinhalb Pointen. „Möglichkeit und Paradox des Übersetzenden: Mitspielend, läßt er sich aus dem Spiel, er wird sein Selbstspiel los, indem er mitspielt“ (LS 1992: 98). Das Übersetzen, und ich glaube, es ist niemand im Saal, der noch nicht übersetzt hat, hat im Moment der Übersetzung, wenn es gut ist, etwas mit einer Operation am offenen Herzen zu tun. Wenn es daneben geht, hat es etwas von der Autopsie eines Leichnams. Aber man ist nicht an der Oberfläche, man ist im Text tatsächlich drin. Das ist eine andere Erfahrung des Gegenübers und damit auch des Selbst. Es hat etwas Spiegelbildliches, ich sag es noch einmal: „Mitspielend, läßt er sich aus dem Spiel, er wird sein Selbstspiel los, indem er mitspielt.“

Interessant ist bei Handke die marianische Symbolik, man müsste wirklich einen Theologen nur auf das ansetzen. Sie wissen, er sagt: „Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms“. „Du elfenbeinerer Turm“ ist Teil der Lauretanschen Litanei, als Bezeichnung für Maria. Als Übersetzer sieht er sich mit einem Schutzmantel, und die kunstgeschichtlich Vorbelasteten kennen den Begriff der Schutzmantelmadonna, das heißt, der Übersetzer hat etwas Madonnen-, etwas Gottesmutterhaftes. Aber er sagt zugleich, es gibt „ein Bedürfnis, den Schutzmantel abzuwerfen, der zwischendurch ebenso ein Sklavenkettenhemd war; wieviel Kraft nahm das Übersetzen, das, anders als die ständige Verausgabung des unmittelbaren Schreibens, nicht als Schwade des Neuen auf einen kommt.“ (LS 1992: 99).

Und jetzt, wie versprochen, die halbe Pointe am Ende. „Selbstbewußtsein im Scheitern, statt immer nur der Verstehende, der auf das Spiel des anderen ideal Eingehende zu bleiben; Aufkündigung der sicheren Freundschaft für die Unbedingtheit des Wahnsinns der Liebe [...]“ (LS 1992: 100). Das heißt, Übersetzung ist bei Handke auch aus Freundschaft geboren, ist ein Geleitdienst der höheren Freundschaft, der aber tatsächlich dann die Liebe der Selbstübersetzung ... nein, nicht die Liebe der Selbstübersetzung ... die Selbstübersetzung um der Liebe willen zum Fluchtpunkt hat. Aus Freundschaft geboren, zur Liebe hingeführt. Es klingt fast ein bisschen predigthaft, deswegen, bevor das noch in

einen Segen mündet, danke ich Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit und sage trotzdem: Gesegnete Mahlzeit.

## **Bibliographie**

DW 1986 = *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

FL/DZT 1981 = Florjan Lipuš: *Der Zögling Tjaž*. Deutsch von Peter Handke zusammen mit Helga Mračnikar. Salzburg: Residenz.

GAM 1987 = Peter Handke / Herbert Gamper: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper. Zürich: Ammann.

IBE 1972 = *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

LS 1992 = *Langsam im Schatten. Gesammelte Verzettelungen 1980 – 1992*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

NS 1987 = *Nachmittag eines Schriftstellers*. Salzburg: Residenz.

RC/RG 1984 = René Char: *Rückkehr stromauf. Gedichte 1964 – 1975*. Deutsch von Peter Handke. München / Wien: Hanser.

WP/DIS 1985 = Walker Percy: *Der Idiot des Südens*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

WP/DK 1980 = Walker Percy: *Der Kinogeher*. Deutsch von Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

*Der von Mascha Dabić transkribierte und von Zdenka Hafner-Čelan sowie Angelika Klammer um bibliographische Angaben ergänzte Vortrag wurde von der Rechteinhaberin für die Werke von Fabjan Hafner, Frau Zdenka Hafner-Čelan, freundlicher Weise für den Abdruck in diesem Band freigegeben.*



**Vanessa Hanneschläger**

## **Drei sommerliche Reisen in ein antikes Jetzt. Zur Entstehung von Peter Handkes Übersetzungen aus dem Altgriechischen**

### **Abstract**

This essay analyses Peter Handke's three translations from ancient Greek to German (Aeschylus: *Prometheus Bound*, 1986, Sophocles: *Oedipus at Colonus*, 2003 and Euripides: *Helen*, 2010) and analyses their genesis on the basis of the respective material and papers. The material-based approach allows us to discuss and contextualize these translations with reference to the author's complete oeuvre. Thereby, developments and continuities in Handke's poetics are discovered; this opens up new perspectives on his works after his "turn towards the classic" (Höller).

### **Zusammenfassung**

In diesem Beitrag werden Peter Handkes drei Übersetzungen aus dem Altgriechischen (Aischylos: *Prometheus, gefesselt*, 1986, Sophokles: *Ödipus in Kolonos*, 2003 und Euripides: *Helena*, 2010) auf Basis der zugehörigen Werkmaterialien untersucht und ihre Entstehung analysiert. Das materialbasierte Vorgehen erlaubt die Einordnung dieser Übersetzungen in das Gesamtwerk des Autors und die Kontextualisierung in Bezug auf seine eigenständigen Texte. Entwicklungen und Kontinuitäten in der Poetik Handkes werden so aufgezeigt und eröffnen eine neue Perspektive auf sein Œuvre nach der „Wende zum Klassischen“ (Höller).

### **Einleitung**

Der Einfluss, den die Antike auf Peter Handkes Schreiben für das Theater genommen hat, kann nicht zu hoch eingeschätzt werden. In seiner Tätigkeit als Übersetzer spiegelt sich diese Tatsache wider: Von insgesamt 32 Texten, die Handke ins Deutsche gebracht und in Buchform veröffentlicht hat, sind nur fünf Theatertexte, von diesen sind drei antike griechische Dramen, einer von William Shakespeare und einer von Jean Genet. Die 27 Prosa- und Gedichtbände, deren deutsche Fassungen von Handke stammen, sind hingegen sämtlich mehr oder minder zeitgenössisch. Das Übersetzen für die Bühne, so scheint es, ist von einer mit dem eigenen Schreiben verbundenen Such- und Forschungsbewegung ge-

prägt, die der Formfindung der großen Vorbilder nachgeht.<sup>1</sup> Antike Formen theatraler Texte prägen auch die Struktur von Handkes eigenen Bühnenwerken von *Über die Dörfer* (1981<sup>2</sup>) bis zum jüngsten „Schauspiel in vier Jahreszeiten“ *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße* (2015); und schon im Bühnenerstling *Publikumsbeschimpfung* (1966) heißt es: „Alle drei erwähnten Umstände zusammen bedeuten die Einheit von Zeit, Ort und Handlung. Dieses Stück ist also klassisch.“ (P<sup>3</sup>: 32)

Aufgrund der besonderen Stellung, die die drei Übersetzungen Handkes aus dem Altgriechischen im Kontext seiner Poetik einnehmen, wird in diesem Beitrag ihrer Genese nachgegangen. Gegenstand sind nicht in erster Linie Handkes gedankliche Verfahren und Methoden des Übersetzens, sondern der konkrete physische Schreibprozess, der sich in den Materialien<sup>4</sup>, die sich zu diesen Übersetzungen erhalten haben, manifestiert. Das Schreiben der Übersetzungen wird im Kontext des „selbstständigen“ Schreibens als Tätigkeit in den Blick genommen, die spätestens seit Handkes „Wende zum Bleistift“, von der noch die Rede sein wird, für den Autor eine zunehmend wesentlich körperliche Erfahrung bedeutet.<sup>5</sup> Fasst man das Schreiben (auch das Niederschreiben einer Übersetzung) als Tun und Handeln, wird auch die Relevanz der Begleitumstände deutlich. Ob im Innenraum oder im Freien, mit dem Bleistift oder der Schreibmaschine, zuhause oder auf Reisen geschrieben wird, ist von ebenso eminenter Bedeutung für das Resultat wie die Beschaffenheit der Übersetzungsvorlage. Eine Analyse dieser Umstände verspricht deshalb auch Einblicke, die die Einordnung der altgriechischen Übersetzungen in das Gesamtwerk Handkes und

<sup>1</sup> Diverse Aussagen Handkes in Interviews und Nachworten zu seinen Theaterübersetzungen zeigen allerdings auch, dass das Übersetzen für die Bühne häufig von Handkes Umfeld beeinflusst wurde. So geht die Übersetzung von Genets *Splendid's* auf einen diesbezüglichen Wunsch des Regisseurs Klaus Michael Grüber zurück, das *Wintermärchen* übersetzte er auf Wunsch von Luc Bondy (Handke / Oberender 2014: 59f.), für dessen *King-Lear*-Inszenierung bei den Wiener Festwochen 2007 er um den Jahreswechsel 2006/07 außerdem einige Textteile ins Deutsche verbrachte (vgl. ÖLA 326/W84; diese Übersetzung ist unpubliziert). Bondy war auch für die *Helena*-Übersetzung gemeinsam mit Wendelin Schmidt-Dengler ein wichtiger Impulsgeber (vgl. E/H 135).

<sup>2</sup> In Klammern angegebene Jahreszahlen zu Handkes Texten beziehen sich auf die Erstveröffentlichung.

<sup>3</sup> Die Siglen, mit denen Handkes Texte bezeichnet werden, sind jene, die Handkeonline eingeführt hat (<http://handkeonline.onb.ac.at/node/1686>, Zugriff: 31.12.2015). Zu den Seitenangaben vgl. die in der Bibliographie angeführten Ausgaben.

<sup>4</sup> Im Detail analysiert werden jeweils die Übersetzungsvorlagen und die Manuskripte der ersten Textfassungen der Übersetzungen. Weitere Materialien (weitere Textfassungen, Material zu anderen Werken) werden nur punktuell herangezogen.

<sup>5</sup> Das gilt insbesondere beim Übersetzen, wie Joana Mouras Beitrag in diesem Band eindrücklich zeigt.

ihre Bedeutung für seine eigene (Bühnen-)Arbeit erhellen. Ein chronologisches Vorgehen erlaubt dabei, voneinander nicht trennbares Schreiben und Übersetzen als Prozess (Bartmann 1984) und fortdauernde Metamorphose zu fassen. Daher beginnt dieser Aufsatz mit einer Zeitreise in das Frühjahr 1985.

### **Aischylos: *Prometheus, gefesselt* (1986)**

Hans Widrich, enger Freund von Peter Handke und im Jahr 1985 auch sein damaliger Vermieter und Nachbar auf dem Salzburger Mönchsberg, erinnerte sich in Gesprächen mit der Verfasserin an erste Unterhaltungen mit Handke über seine Idee, den *Gefesselten Prometheus* von Aischylos zu übersetzen, zu Beginn des Jahres 1985.<sup>6</sup> Widrich, der zu diesem Zeitpunkt Pressechef der Salzburger Festspiele war, ergriff daraufhin die Initiative und führte Gespräche mit der Festspielleitung, um die Uraufführung der geplanten Übersetzung im Rahmen der Festspiele zu fixieren. Er war erfolgreich: Schon am 1. April 1985 schrieb Handke eine Notiz an Widrich, in der er sich dafür bedankte: „Lieber Hans, mit dem ‚Prometheus‘ scheint es gut zu gehen... Das hast Du schön eingeleitet...“ (ÖLA SPH/LW/W156/3<sup>7</sup>).

Anfang Juli traf Handke den Präsidenten der Festspiele Albert Moser, mit dem die Details des Uraufführungsvertrags und das Honorar für die Übersetzung besprochen wurden. Tags darauf wurde ein gegenzuzeichnender Brief an Handke versandt, der die Vereinbarungen festhielt (ÖLA SPH/LW/W156/4). Dieser Brief ist auf den 9. Juli 1985 datiert. Berücksichtigt man den Postweg, kann davon ausgegangen werden, dass er am 10. oder 11. Juli bei Handke eintraf. Demnach ist anzunehmen, dass er die Unterzeichnung des Vertrags abwartete, bevor er sich an die Arbeit an der Übersetzung machte: Am 12. Juli begann er die Niederschrift des Manuskripts der ersten Textfassung, wie er auf dem ersten Blatt notierte (ÖLA SPH/LW/W153: 1).

Dieses Manuskript hat Handke mit Bleistift geschrieben, und das ist bemerkenswert: Wenngleich darauf hingewiesen wird, dass Handkes prononcierteste „Hommagen an den Bleistift“ (Hansel 2009: 228) im Journalband *Die*

---

<sup>6</sup> Zur Entstehung von *Prometheus, gefesselt* und Handkes Werkmaterialien zu diesem Text cf. auch *Handkeonline*: Aischylos: Prometheus, gefesselt. <http://handkeonline.onb.ac.at/node/763>, Zugriff: 31.12.2015.

<sup>7</sup> Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Sammlung Peter Handke, Leihgabe Hans Widrich. Materialien aus dem Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek werden im Folgenden mit Siglen im laufenden Text angegeben, für Details siehe das Literaturverzeichnis.

*Geschichte des Bleistifts* (1982) zu finden sind, der Notizen aus den Jahren 1976 bis 1982 versammelt, so wird doch die „Wende zum Bleistift“ als Schreibgerät für eigene Werke anhand der Materialien erst rund um den *Versuch über die Müdigkeit* (1989) angesiedelt (Srienc 2011). Das Übersetzen, so kann man schließen, ist in Handkes Weiterentwicklung seiner Arbeitsweise einerseits Labor, andererseits Vorposten. Sein erstes vollständig mit dem Bleistift erarbeitetes Manuskript ist die Übersetzung des René-Char-Gedichtbands *Rückkehr Stromauf* (1984; vgl. ÖLA 348/W1); *Prometheus, gefesselt* ist das erste Bleistiftmanuskript eines längeren zusammenhängenden Texts, das Handke jemals geschrieben hat. Diese Tatsache illustriert die herausragende Position, die die Aischylos-Übersetzung im Gesamtwerk des Autors einnimmt. Mit ihr wird Handkes „Wende zum Klassischen“, die Hans Höller (2013: 84ff.) schlüssig Ende der 1970er Jahre ansetzt und mit der auch Handkes Arbeit als Übersetzer beginnt, ebenso wie jene zum Bleistift explizit.

Der Bleistift als Schöpfungsgerät hängt in Handkes Poetik mit dem Unterwegs- und Draußensein zusammen, wie seine diesbezüglichen Aussagen über den *Versuch über die Müdigkeit* in Interviews sowie das Material selbst belegen (Srienc 2011). Dieses Bild zeichnet auch das Manuskript von *Prometheus, gefesselt*, in dem Handke nicht nur die Daten der einzelnen Schreibtage, sondern auch seinen jeweiligen Aufenthaltsort vermerkt hat. Den Eintragungen ist zu entnehmen, dass er während der Arbeit eine Reise nach Griechenland und in die Türkei unternahm, wohin ihn das Manuskript begleitete. Er schrieb täglich an seinen Reisetationen in „Rhodos“ (ÖLA SPH/LW/W153: 30), „Marmaris“ (31), an der „türkische[n] Küste, [in der] Bucht mit der Lagune“ (32), in „Kaunos“ (32) und „[i]n der Zikadenbucht nach Kaunos“ (32), „in der Bucht der byzantinischen Ruinen“ (34) ebenso wie in der „Bucht v. Fethiye“ (35) und „in der Bucht von Ölü Deniz [sic!]“ (37), notierte außerdem die Aufenthaltsorte „nach Letoon u. Xanthos; → Kerkova“ (38), „(Kale, Bucht v. Kerkova) nach Abend im Dorf {Ügürük} m. d. morgenländischen Kai“ (38), „Bucht bei Ko{le}le“ (39), „Finike, Fluß! Taurus-Gebirge“ (40), „Kemer“ (40), und schließlich „Antalya“ (41). In einem Notizbuch Handkes, in dem er ab dem 26. Juni 1985, also etwa ab zwei Wochen vor Vertragsabschluss mit den Salzburger Festspielen, Eintragungen zu *Prometheus* gemacht hat, ist unter dem Datum des 1. August ein Vermerk zum Reiseantritt zu lesen: „unterwegs zum Schiff“ (ÖLA SPH/LW/W110).

Die vor Reisebeginn angefertigten Notizen, die hier nur beispielhaft erwähnt werden können, geben Einblick in Handkes intensive Arbeit an Einzelbegriffen.

So lautet der erste Eintrag mit *Prometheus*-Bezug: „Kommt jemand zum Felsen am Rande der Welt, um meine Qualen zu schauen?“ (Prometheus)“ (ebd.), der dann mit dem Vermerk „Buschor-Übersetzung: ‚zum letzten Felsen‘“ (ebd.) ergänzt wird; in der Druckfassung wählte Handke schließlich folgende Formulierung: „Ist ein Beschauer meiner Not unterwegs hierher zum / Endriff [...]?“ (A/P: 14) Dieses Notizbuch verdient auch insofern Aufmerksamkeit, als es neben den *Prometheus*-Notizen hauptsächlich slowenische Vokabeln beinhaltet, die Handke für seine Arbeit an der Slowenien-Erzählung *Die Wiederholung* (1986) gesammelt hat. Die Vorbereitung der *Wiederholung*, deren Niederschrift Handke im Herbst 1985 nach Abschluss der Übersetzung begann, spiegelt sich außerdem in dem Buch wider, das als Übersetzungsvorlage von *Prometheus, gefesselt* diente. Dort trug er unterhalb des Textschlusses das slowenische Wort für „Ende“ ein: „konec“ (ÖLA SPH/LW/W152: 55). Auf die poetische raumzeitliche Verschränkung des (antiken) Griechenlands mit dem zu diesem Zeitpunkt noch existierenden, später zunehmend von Handke mystifizierten Jugoslawien werden wir im Rahmen der Analyse von *Ödipus in Kolonos* noch einmal zurückkommen.

Der Bleistift, mit dessen Hilfe Handke *Prometheus* übersetzte, begleitete ihn auf seiner Reise durch das Griechenland der Gegenwart. Die zahlreichen Erwähnungen von Buchten als Schreiborten lassen annehmen, dass das Hand-Schreiben mit Bleistift im Freien und unterwegs, wie es mit dem *Versuch über die Müdigkeit* zur poetischen Schreibmaxime Handkes wird, bereits im Rahmen der Arbeit an *Prometheus* 1985 reale Praxis war. An Siegfried Unseld schrieb er am 26. Juli, „die Arbeit am ‚Prometheus‘“ gehe im Freien „gut voran“: „Der Sommer hilft mir; ich kann damit im Garten sein“ (Handke in Handke / Unseld 2012: 492). Die im Manuskript wie nebenbei gesammelten Ortsnamen dokumentieren nicht nur das Schreibverfahren des Unterwegs, sondern verweisen auch auf den Zusammenhang von Orten, Namen und Klängen (vgl. Özelt 2012), der Handkes Poetik maßgeblich prägt. Etwa heißt es in *Immer noch Sturm* (2010):

Ah, überhaupt die Schönheit der Orts- und Flurnamen des Jaunfelds heutigentags, egal welcher, der einsilbigen wie der mehrsilbigen, der deutschen wie der slowenischen, ob Aich oder Dob, ob Lipa oder Lind, ob Pliberk oder Bleiburg, ob Saualpe oder Svinjska planina, ob Diex oder Djekše, ob Altendorf oder Stara vas, ob Gallizien oder Galicija. Und jeder Gupf und jede Mulde prangt mit einem Namen, statt „Côte Nr. Zwei“ oder „Stellung D“. Wie schön ist das. (IS: 137f.)